

د. عيد الدحيّات

النظريّة النقديّة الغربيّة

من أفلاطون إلى بوكاشيو

الإصدار رقم (920)

2023

فلسفة ومعارف عامة

النظرية النقدية الغربية

من أفلاطون إلى بوكاشيو

البرنامج الوطني للقراءة
مكتبة الأسرة الأردنية

سلسلة تصدرها وزارة الثقافة الأردنية منذ العام (2007)، ضمن البرنامج الوطني للقراءة وتهدف (مكتبة الأسرة الأردنية) إلى نشر المعرفة وإثراء مصادر الثقافة وتنمية التفكير الناقد ورفع مستوى الوعي لدى الأسرة الأردنية من خلال توفير الكتاب بجودة عالية وبأسعار رمزية. تضم السلسلة ستة حقول أساسية: دراسات أردنية، تراث عربي وإسلامي، آداب وفنون، فلسفة ومعارف عامة، علوم وتكنولوجيا، وأدب الأطفال.

رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية (2023/10/5634)

بيانات الفهرسة الأولية للكتاب

عنوان الكتاب : النظرية النقدية الغربية من أفلاطون إلى بوكاشيو

تأليف : الدحيات ، عيد عبدالله قبلان

بيانات النشر : عمان: وزارة الثقافة ، 2023

الوصف المادي: 163 صفحة

رقم التصنيف : 809

الواصفات : /النقد الأدبي//الفلسفة الأدبية//الفلاسفة//الأعمال الأدبية//العصور الوسطى/

الطبعة : الطبعة الأولى

يتحمل المؤلف كامل المسؤولية القانونية عن محتوى مصنفه ولا يعبر هذا المصنف عن رأي دائرة المكتبة الوطنية.

ردمك: (978-9923-59-018-8) ISBN

- الطباعة : مطبعة حلاوة النموذجية

د. عيد الدحيات

النظرية النقدية الغربية

من أفلاطون إلى بوكاشيو

المحتويات

تمهيـــد

يبحث هذا الكتاب في تطور النظرية النقدية الأوروبية منذ القرن الرابع قبل الميلاد إلى نهاية العصور الوسطى وانبثاق عصر النهضة الأوروبية في القرن السادس عشر . والرجوع إلى الأعمال النقدية الأولية التي طُرحت فيها القضايا الرئيسية في النقد يذكرنا بالمنطلقات والأساسيات في خضم الآراء النقدية «المتضاربة» هذه الأيام ، ويمنعنا من الذهاب بعيداً في افتراضاتنا . فهنالك تراث نقدي «نجح» في امتحان الزمن حيث استمر قوياً متدفقاً على الرغم من تعاقب الأزمان والأذواق والنظريات . فالأعمال النقدية العظيمة التي تركها أرسطو وهوراس ولونجاينوس تمتاز «بهيبة» و «جلال» تجعلها ترفض أن تفرض عليها أساليبنا وعصبياتنا النقدية الجاهزة . ولهذا رأيت أن من الأجدى أن أدع النصوص تقدم نفسها للقارئ بشكل عادل وواضح ؛ فليس هنالك أفضل من تركها تقدم ذاتها وتكشف عن مدلولاتها . وقد جعلت العلاقة بيني كقارئ وبينها كنصوص علاقة قائمة على احترام حقها في أن تُشرح لا أن «تُشرَّح» ، وأن توصف لا أن «تُصَنّف» . ولهذا السبب عينه ، يجد القارئ أنني أكثرت من الاقتباسات المأخوذة من هذه النصوص للحفاظ على حضورها أمام

القارئ . ولعل مقولة أرتشيبولد ماكليش Archibald MacLeish من أن القصيدة «وجود حي ، هو ما هو ،» وليست معنى فحسب ، تنطبق أيضاً على النص النقدي . ففي عمل أرسطو النقدي الخالد **صناعة الشعر** يشارك النصُ الناقدَ في عملية التفسير ، ويتفاعل مع الفكر أحياناً ، ويتحدى التحليلَ أحياناً أخرى ؛ ولكنه ، في كل مرة يتعامل القارئ معه ، يكشف عن معنى جديد وعن بعد مستجد ، ولسان حاله يقول : إن عظمة النص تكمن في عصيانه على الفهم السريع المتعجل ، وإصراره على أن يجهد الشارح ويتعب للكشف عن مكنوناته ومعانيه .

لقد سعدت حقاً خلال قراءة تلك النصوص النقدية ، وزادت سعادتي لأنني بذلت جهداً متأنياً في التعامل معها يتناسب مع رفعتها ومكانتها . ولقد علمتني هذه التجربة أن لا شيء يعادل التعاطي مع «الأشياء» بشكل مباشر . إن من الخطأ أن ننسى النص ونضعه جانباً ، ونلجأ إلى قراءة ما كتب الآخرون عنه . إن منهجية «المواجهة مع النص» بطريقة مباشرة قد غابت ، مع الأسف ، عند الكثير من الأكاديميين من دراسي الأدب والنقد الذين آثروا قراءة ملخصات لهذه النصوص أو تفسيرات لها ، وهو الأمر الذي أدى إلى تراكم أفكار وآراء تشرح نصوصاً في أذهان الشارحين وخيالهم فحسب . ولهذا كله ، فإن هذا الكتاب ليس موجهاً إلى المهتمين بتاريخ النقد الأدبي ، ولكنه موجّهٌ إلى النقاد أنفسهم وإلى المهتمين بمعرفة النص الأدبي أولاً .

وكلي أمل أن قارئ هذا الكتاب سيجد أن هذه النصوص العائدة إلى ما يسمى بالعصر الكلاسيكي اليوناني والروماني تخاطب ، على

الرغم من إيغالها في الماضي ، المستقبل وتجيب عن كثير من الاستفسارات النقدية المعاصرة . والمعاصرة ليست فترة زمنية تاريخية ، ولكنها ، بالتأكيد ، حالة ذهنية ومنظور عقلي وإنساني . ففيها إجابات عن طبيعة الأدب ووظيفته وتأثيره واختلافه عن غيره من النشاط الإنساني الوجداني . وقد كان هذا هو السبب الذي جعلني أقوم بحذف ما كتبه كونتليان Quintillian وتاستوس Tacitus عن الخطابة والبلاغة من هذا الكتاب واقتصاره فقط على الأعمال اللصيقة بطبيعة الأدب كفن مستقل بذاته . لقد كانت ملاحظة السير فيليب سدني في دفاعه عن الشعر ، قبل أكثر من خمسة قرون ، التي قال فيها أنه «يستحق اللوم لأنه خلط بين الشعر والخطابة» ، حاضرة في ذهني وفي خلدي عند اختيار النقاد والأعمال النقدية التي يتصدى لمعالجتها هذا الكتاب .

ولعل من المناسب أن أذكر هنا أنني حَرَصْتُ على عدم الإطالة والتكرار في التفسير ، وحاولت جاهداً أن يكون الشرح مختصراً وموجزاً ينفذ إلى جوهر المسائل النقدية المطروحة ، ويبين الرأي النقدي في النص بوضوح ودقة وسلاسة . لقد كانت ملاحظات أرسطو فيما يتعلق بحسن الاختيار في الكل والجزء ، وملاحظات لونجاينوس في حسن اختيار الكلمات ماثلةً أمام عيني . وأرجو أن أكون قد امتثلت لهاتين النصيحتين ونجحت في تجنيب القارئ الضجر والملل .

ويلاحظ قارئ هذا الكتاب ، أن طبيعة الأدب وغايته وأهميته تشكل القضايا الرئيسية التي حظيت بعناية خاصة في هذا الكتاب . إن أهم مبرر لوجود النقد الأدبي ، كما أرى ، في أي زمان ومكان ، كونه يساعد على فهم هذه القضايا ، وبالتالي توضيح هدف العلوم

الإنسانية ومبرر وجودها .

ولعل أهم ما يميز العلوم الإنسانية عن العلوم الطبيعية والعلوم الاجتماعية أنها لا تقدم تحليلاً دون معاينة للجزيئات والتفاصيل ، ولا توصف دون تقييم ، ولا تقدم المجرد إلا ومعه العواطف والمشاعر والجوانب الإنسانية . ولهذا السبب فإن نقد العلوم الإنسانية يجب أن يكون إنسانياً كذلك . وليكون هكذا ، يجب أن يكون مدركاً للقيم الإنسانية الأساسية وأن يدافع عنها ويظهرها كأمور أسمى من التجريد وأكثر رفعة . ومن ناحية أخرى ، فلربما كان أهم مردود نحصل عليه من ممارسة النقد الأدبي (أو حتى من قراءته) هو أنه يثير فينا الرغبة في أن نفكر فيما نقرأ . وكلما قرأنا أكثر ، تطورت ملكة التفكير لدينا وصقلت بطريقة تجعلها إحدى أهم أدواتنا للعيش في عالم مضطرب ومشوش ، اختلطت فيه الرؤى واختلفت فيه الاتجاهات . وهذا ليس إنجازاً عابراً ، ولكنه مكافأة وتشجيع لنا أن نستمر في طريق نستخدم فيه أفضل قدراتنا الإنسانية لتمييز الحقيقة من نقيضها . وكم كان الفيلسوف الناقد أرسطو مصيباً عندما فرّق بين ما أسماه «الفنون المفيدة» useful arts والفنون الجميلة fine arts . وتفريقه هذا مرتبط بالوسيلة التي يحقق كل منهما الهدف الأساسي للفن بعموميته ، ألا وهو «محاولة الإنسان إكمال عمل الطبيعة» . فالفنون المفيدة ، مثل فن المعمار والطب والمهن والحرف الأخرى ، تتعاون مع الطبيعة لاستكمال القدرات الطبيعية وتنفيذها لتلبية الاحتياجات العملية للإنسان . أما الفنون الجميلة فتتعاون كذلك مع الطبيعة ولكن عن طريق محاكاتها بشكل ينافسها ولكنه لا يختلف عنها ومعها . فالفنون الجميلة تكمل الحياة من خلال محاكاتها مما يساعد على توسيع الإدراك وصقل

البصيرة وتطويرهما نحو الكمال . وهكذا يساعد الفن الإنسانَ على تحقيق غايته في معرفة الحقيقة ؛ حقيقة ذاته وحقيقة العالم الذي يعيش فيه . وعن طريق هذه المعرفة يصبح الفرد إنساناً حراً . لقد كان صاموئيل جونسون (وهو أحد أعمدة المدرسة الكلاسيكية الجديدة في القرن الثامن عشر) مدركاً لهذا كله عندما قال «إن الحرية وتحقيق الذات لا يتوافران إلا عندما يتكئُ الفرد براحة واطمئنان على ثبات الحقيقة»[١] . نعم ، لقد وفر لنا الأدب سبيلاً للحقيقة عن طريق رسم المثال وتقديم رؤى للكمال والثبات بحيث أصبح الإنسان ميدان البحث وغايته في آن واحد . أما النقد الأدبي فهو ولوج إلى داخل عالم الأدب «المصنوع» من الصور والكلمات والأحاسيس لكشف رحلة الإنسان وسعيه نحو الكمال . وهذه الغاية النبيلة تجعله فرعاً من أهم فروع المعرفة الإنسانية وأسماها .

وفي الختام ، أرجو أن أتقدم بالشكر والعرفان إلى صديقي الأستاذ الدكتور محمد يوسف شاهين الذي يذكّرني باستمرار بأن لا أنسى البحث والتأليف في غمرة مشاغلي وتشعب مسارات حياتي . أما صديقي الأستاذ الدكتور عودة أبو عودة ، المعروف بدقته ومهارته في اللغة العربية ، فقد قام بتصويب لغة هذا الكتاب ؛ فله مني صادق المودة والتقدير .

---

(١) أنظر : Walter Jackson Bate, *Criticism : The Major Texts* (1970), pp. 3-11.

مقدمــة

إن الرجوع إلى المنابع الأولى للنقد الأوروبي يوفر للقارئ منظوراً تاريخياً يساعده على فهم تطور هذا النقد خلال فترة تناهز الألفي عام ، ويمكنه ، في الوقت نفسه ، من التعرف على فهم للكون والحياة والإنسان جعل مجموعة قليلة من الناس قوة فاعلة اندفعَت إلى الأمام مزودة بطاقة فكرية إبداعية قدر لها أن تحدث تغييرات كبيرة في مسيرة الحضارة الغربية . لقد امتازت حضارة اليونان القدماء في القرن الرابع قبل الميلاد باتساع في الأفق ومقدرة فائقة على التحليل والاستنباط والمحاورة المنطقية ندر أن شهد العالم مثيلاً لها على مدى تاريخه . وقد مكنّت هذه المنهجية اليونانيين من أن يطلعوا على العالم بالفلسفة والديموقراطية والعلم النظري والتطبيقي . أما في مجال الآداب فقد كانت إضافاتهم الرئيسية تتمثل في شعر الملاحم والمسرحية والشعر الغنائي .

ففي شعر الملاحم ترك هوميروس (القرن التاسع أو الثامن قبل الميلاد) أثراً أدبياً خالداً يتمثل في ملحمة **الإلياذة** Iliad وملحمة **الأوديسة** Odyssey اللتين أرستا تقاليدً في كتابة هذا الجنس الأدبي اتبعها شعراء الملاحم طوال تاريخ الأدب الأوروبي . وفي ميدان

المسرحية (المأساة والملهاة) استطاع عدد من الكتاب استعمال الأساطير القديمة عن الآلهة والأبطال جاعلين منها مادة درامية تعكس الحياة البشرية بقوتها وضعفها . ولسوء الحظ ، فإن عدداً محدوداً من مئات الأعمال التراجيدية التي كتبت ومُثلت وصل إلينا بشكل كامل ، منها سبعة من تأليف إسكلوس Aeschylus(٥٢٥-٤٥٦ق .م) ، وعشرة من تأليف سوفوكليس Sophocles (٤٩٦-٤٠٦ق .م) ، وثمانية عشر كتبها يوروبيديس Euripides (٤٨٠-٤٠٦ق .م) . أما الأعمال الكوميدية فلدينا منها إحدى عَشْرَةَ مسرحية من تأليف أريستوفانيس Aristophanes (٤٤٥-٣٨٥ق .م) ، الذي تخصص في الهجاء ؛ ولم يسلم حتى الفيلسوف سقراط من سخريته . أما النوع الذي عُرف فيما بعد بالكوميديا الجديدة الذي اتصف بانخفاض حدة الهجاء فيه ، فقد كان ميناندر Menander (٣٤٢-٢٩٢ق .م) أبرز كتابه . أما في مجال الشعر الغنائي فقد كتبت الشاعرة سافو Sapho قصائد حب تصل لدرجة المجون ، وكذلك فعل الشاعر الإسبارطي ألكمان Alcman ؛ في حين ألفّ أرخيلوخس قصائد هجاء . أما الشاعر Pindarus (٥٢٢-٤٣٨ق .م) ، فيعد بحق أعظم الشعراء الغنائيين في زمانه حيث ابتدع نمط قصيدة غنائية سميت باسمه Pindaric Ode . أما في ميدان النثر فقد ألفّ هيرودوتس Herodotus (٤٨٥-٤٢٥ق .م) تاريخه المشهور عن الحروب اليونانية الفارسية وعن الشعوب المحيطة بالجزر اليونانية ، حيث تختلط الأساطير مع مشاهداته كرحالة ، أما ثيوسيديدس Thucydides فقد ترك مادة غزيرة عن الحروب البلوبونيسية Peloponnesian .

أما الأدب الروماني فقد بدأ بداية متواضعة في القرن الأول قبل

الميـلاد حـيث ظهـرت أشـعـار لكريشس (٩٦-٥٥ ق .م) Lucretius والأشعـار الغنائيـة التي كتـبها كـاثلس Catallusعن الحب والمحبين ، إضافـة إلى نثر شيـشرون (١٠٦-٤٣ ق .م) Ciceron وبخاصـة خطبه المشهورة التي امتازت ببلاغتها وفصاحة بيانها . وبعد هذه البداية جاء العصر الذهبي في الأدب الروماني الذي كـان فيرجيل Vergil(٧٠-١٩ ق .م) أعظم ممثليه . وقد اتبع فيرجيل الأنموذج اليوناني في كتابة شـعـر الملاحم حـيث ألف **الأنيـادة** Aeneid على غـرار مـلاحم هومـيـروس ، كـمـا كـتب قـصـائده الرعـوية المعـروفـة بـ«Eclogues» و«Georgics» على غرار الشعر الغنائي اليوناني . أما هوراس فقد كان شاعراً امتاز بتعدد أوزانه الشعرية وتعدد العواطف التي يعالجها . أما أوفـيـد Ovid (٤٣ق .م -١٧ مـيـلادي) فـقـد انصب اهـتـمامـه على الأساطير القديمة وبخاصة الجانب المتعلق بالتحولات التي تطرأ على أشكال الآلهة والأبطال والشجر في تلك الأساطير ، والتي خلدها في كتاب **التحولات** Metamorphoses . وقد كتب أوفيد كذلك عن الحب ، وأرسى تقاليدً عرفت بتقاليدَ الحب الأوفيدي امتازت بتمجيد عالم الحواس والشهوات . وفي مجال التراجيديا ، ترك سنيكا Seneca (القرن الأول للميلاد) عدداً من المسرحيات مكتوبة على نهج المسرح اليوناني عند يوروبيديس . وقد مارست هذه المسرحيات التراجيدية أثراً كبيراً على مسرحيي عصر النهضة ، الذين اعتقدوا ، خطأً ، أنها قد كتبت من أجل أن تمثل (بينما كانت في الواقع مسرحيات معدة للقراءة بصوت عالٍ أمام المستمعين) .

ومن الأمور اللافتة للنظر في هذا السياق تواضع انجازات الحضارة الرومانية في مجال الأدب والعلوم والفكر بشكل عام إذا ما قورنت مع

الحضارة اليونانية . ومن أسباب ذلك أن الطبقة الحاكمة في عصر الإمبراطورية الرومانية لم تعط العلم والأدب الاهتمام الكافي . وقد ذهب الأمر ببعض الحكام إلى اعتبار العلم والبحث أخطاراً تهدد حياة الناس وأرزاقهم لأنها تفقدهم حرفهم وأعمالهم . ويُروى أن الإمبراطور الروماني تايبريوس Tberius (٤٢ق .م-٣٧ م) أعدم رجلاً لأنه اكتشف طريقة لعمل زجاج غير قابل للكسر . إن التقدم العلمي الذي أنجزته الحضارة اليونانية أدى إلى وجود نخبة من العقلانيين الذين اعتقدوا أن السبيل لإصلاح حياتهم وحياة غيرهم من الناس في هذا الكوكب يعتمد على المهارات العقلية التحليلية . لقد كان بمقدور هذه الفئة أن تغير إلى حد ما مجرى الأحداث في تلك الفترة لو أنها لقيت الدعم والتشجيع من طبقة الأباطرة والنبلاء الحاكمة . ولكنها ، بسبب ما لقيت من إهمال ، تلاشت تدريجياً ولم يكن بمقدورها تكوين قيادة فكرية وعلمية مؤثرة . وكان الجو العام السائد محبطاً ، اكتنفه تفكير مغلق قائم على اعتبار الإنسان عاجزاً بطبيعته ، وغير قادر على تقرير مصيره . فالحياة - كما صُورت - لُعبةُ الحظ والأقدار ، حيث سادت مع بدايات القرن الثالث الميلادي طقوس ما يسمى بآلهة الحظ Fortuna . وقد اكتسبت هذه الطقوس شهرة واتساعاً في منطقة حوض البحر الأبيض المتوسط أدى إلى إيجاد نوع من التفكير المستسلم لإرادة قوى لا سبيل للإنسان التحكم فيها أو حتى التنبؤ بما يمكن أن تُقدم عليه . وقد عّبر الكاتب الروماني بوويثيوس Boethius (٤٨٠-٥٢٤) عن هذا النمط من التفكير أفضل تعبير في مؤلفه المعروف بـ **تعزية الفلسفة** Consolation of Philosophy ، الذي كانت مخطوطاته من أكثر مخطوطات الكتب رواجاً بين الطبقة

المتعلمة في ذلك الوقت . وحسب هذا الكتاب تأتي الفلسفة إلى بوويثيوس في سجنه على شكل امرأة لتعزيته بفقدان مجده الغابر . وتعتمد هذه التعزية على فكرة أن آلهة الحظ هي الحكم والفيصل في شؤون البشر كافة ، وما على المرء إلا أن يقبل أحكامها ويستسلم لإرادتها .

لقد أدت هذه الروح السلبية الخانعة إلى وقوع أوروبا فريسة سهلة لهجمات البرابرة القادمين من الشمال الذين استطاعوا بسهولة ويسر تدمير الإمبراطورية الرومانية الغربية ونشر المزيد من الجهل والتخلف في شتى الأصقاع التي اجتاحوها . يسأل كينث كلارك Kenneth Clark عن السبب الذي أدى إلى انهيار الإمبراطورية الرومانية بهذا اليسر أمام الغزاة البرابرة ، ويجيب بأن من أهم أسباب انهيارها وتلاشيها هو «الخوف من عالم الغيبيات والذي يعني أنك لا تستطيع أن تشك في شيء أو تتنازل عنه ، ناهيك عن تغييره . لقد كان العالم القديم مليئاً بالطقوس عديمة المعنى والجدوى وبالأديان السرية التي قضت على الثقة في النفس .»[1] ومما لا شك فيه أن الحضارة والنهضة تتطلبان ثقة كبيرة في قدرات الإنسان العقلية وممارسة هذه القدرات في جو من الحيوية والنشاط وحتى المغامرة . فكل حضارة سادت كان وراءها مخزون هائل من الطاقة الفردية والجماعية الجامحة العنيدة والقادرة على تحطيم ما يقف في سبيلها من موانع وعوائق .

وقد عكست آداب أولئك الغزاة البرابرة عالماً مظلماً موحشاً تغلفه الكآبة والحزن ، ويتمحور حول عجز الإنسان أمام قوى الطبيعة . فالحياة

---

(1) Kenneth Clark , *Civilization : A Personal View* (1969), p 4.

قاسية والإنسان في حالة استعداد دائم لمواجهة الأخطار الموجودة في كل مكان ، حيث البحر والغابات والتلال مسكونة كلها بالأرواح الشريرة . لقد أعطى هذا العالم القاسي الذي شكل شخصية الشعوب الجرمانية في موطنها الأصلي للنظرة القدرية الاستسلامية التي سادت في أواخر أيام الإمبراطورية الرومانية الغربية دفعاً جديداً . ولعل من المناسب أن أذكر هنا أن الكلمة الإنجليزية القديمة الدالة على القدر هي «Wyrd» ، وهي كذلك اسم آلهة الحظ غريبة الأطوار . وقد اشتقت الكلمة الإنجليزية الحديثة weird منها ، وهي تحمل نفس المعنى والمدلول . والواقع أن إنجازات أوروبا خلال فترة الهجمات البربرية لا يعتد بها . فالحياة المضطربة لم تعط وقتاً للبناء ، كما أن الحكام لم يكونوا على درجة من الفهم والدراية تمكنهم من رعاية أعمال الحضارة والمدنية . أما اللغات المحلية ولهجاتها المتعددة فقد كانت في أشكال بدائية لا يتوافر فيها إرث أو مخزون ثقافي يمكنها من استيعاب الأفكار المجردة أو التعبير عن المشاعر والعواطف الإنسانية بشكل فني مقبول . ولم يكن يعرف اللغة اللاتينية سوى عدد محدود من الناس يقتصر على رجال الدين أو أولئك الذين توفرت لهم سبل معرفتها .

ولحسن الحظ كان لظهور قائد كبير هو شارلمان Charlemagne (٧١٤-٨١٤م) ، الذي تَوَّجَهُ البابا ليو الثالث Leo III إمبراطوراً في مدينة روما يوم عيد الميلاد عام ٨٠٠م ، أثراً كبيراً في البدء في عملية إحياء المعرفة اليونانية وتشجيع العلماء وإنشاء مراكز التعليم والعلم . استطاع شارلمان أن يوحد تحت إمرته كل ممتلكات الإمبراطورية الرومانية الغربية (ما عدا بريطانيا وجنوب إيطاليا وصقلية وشمال

إفريقيا) ، وأضاف إليها وسط أوروبا وشرقها التي لم يستطع الرومان السيطرة عليها . لقد استطاع شارلمان إحداث أول نهضة في تاريخ أوروبا والتي عرفت بنهضة شارلمان Carolingian Renaissance ، حيث تم بعث الحياة في التراث اليوناني وأبقيت جذوته مشتعلة لتصل إلى الأجيال القادمة . ولم يعتمد شارلمان على مصادر إمبراطوريته التي لم يترك فيها البرابرة سوى بعض بقايا مبعثرة من التراث القديم ، ولكنه استطاع بواسطة علماء استقدمهم من ايرلندا وبريطانيا أن يبني قواعد متينة للمستقبل .[١] كان العالم البريطاني الكوين Alcuin ، (٧٣٥-٨٠٤) ، الذي نشأ في مدينة يورك York ، في مقدمة أولئك العلماء حيث اختاره شارلمان قائداً لفريق الباحثين الذين اضطلعوا بإصلاح مدارس البلاط الإمبراطوري وإنشاء مراكز عديدة للعلم والعلماء في أنحاء إمبراطورية شارلمان . ومع أن الكنيسة الكاثوليكية والدين المسيحي الذي اعتنقته تلك القبائل القادمة من أصقاع شمال أوروبا الباردة قد عملا على تهذيبها إلى حد ما ؛ إلا أن عملية الانتقال إلى منظومة جديدة من القيم ومنظور جديد للحياة قدر لهما أن يستغرقا وقتاً طويلاً .

استمرت المراكز التي تم إنشاؤها في عهد شارلمان في تأدية واجبها وتطورت بشكل حثيث وبخاصة في مجال الدراسات اليونانية حتى وصلت أوجها في القرن الثاني عشر الذي يعدّ المقدمة الحقيقية لعصر النهضة الأوروبية في القرن السادس عشر . فقد كان القرن الثاني عشر الزمن الذي بدأ فيه بناء الكاتدرائيات الفخمة العظيمة ، كما كان

---

(1) Crane Brenton , et. al. , *Civilization in the West* , (1965), pp. 90-96

العصر الذي شهد تطور الفلسفة المدرسية scholastic philosophy على يد بيتر لومبارد Peter Lombard وأبلارد Abelard ، وتوما الأكويني ، ودنز سكوتس Dun Scotus . كما شهد هذا القرن كذلك إنشاء الجامعات مثل جامعة باريس وجامعة بولونا Bologna في إيطاليا وجامعتي أكسفورد وكمبردج في بريطانيا . أما تأثير العلوم والفلسفة العربية الإسلامية على أوروبا العصر الوسيط فكان كبيراً وحاسماً . ودَين أوروبا للحضارة العربية الإسلامية في العصور الوسطى موضوع معروف ويعدّ من المسلمات التي لا يشك فيها باحث منصف .

شكل القرن الثاني عشر نقطة تحول في ميدان الآداب حيث ظهرت أغنية رولاند song of Roland التي تحكي بطولات رولاند ضد أعداء المسيحية . أما في جنوب فرنسا وبخاصة في مقاطعة بروفنس Provence فقد ظهر شعراء متجولون عرفوا بالتروبودورز Trobadours ، أشاعوا أفكاراً عن الحب شبيهة إلى حد كبير بالأفكار والعواطف التي نجدها في الشعر العربي في إسبانيا ، وخاصة شعر الموشحات . وانتشر هذا النوع من الشعر الغنائي في شتى أقطار القارة الأوروبية وأصبح له أعراف ومبادئ أثّرت على أخلاق طبقة النبلاء والفرسان ونظرتها للنساء ، إذ أضفت على هذه الطبقة لمسات من المدنية لم تكن معروفة في أوروبا ما قبل القرن الثاني عشر .كما ظهر أيضاً في هذا القرن شعراء عرفوا بالشعراء الجوليارديون Goliards الذين استهزءوا بمحتوى القصيدة الغنائية الدينية وشكلها ، ولم يستثنوا من سخريتهم رجال الدين وبعض طقوس الكنيسة الكاثوليكية . أما أدب الفروسية المعروف بالرومانس romance فقد كان إحدى ثمرات العصور الوسطى الأدبية . ويدور معظم هذا الجنس

من الأدب حول شخصية الملك آرثر وفرسانه والبطل رولاند والإمبراطور شارلمان . وقد كُتب أدب الرومانس باللهجات المحلية الدارجة . ويلحظ دارس هذا الأدب اختلافه عن شعر الملاحم اليونانية والرومانية ، فالبطل في الرومانس فارس يتبع نظاماً صارماً يحدد سلوكه وأخلاقياته . كما شهدت العصور الوسطى ظهور المسرحية التي تطورت من الترانيم الكنسية التي أصبحت تغنى بأسلوب درامي في الأعياد والمناسبات . وسرعان ما اكتسبت شهرة واسعة جعلت الكنيسة تخرج بها إلى الناس في المدن والقرى حيث تطورت إلى أشكال جديدة من الفن المسرحي المستمدة مادته من قصص الكتاب المقدس ، ويؤدي هدفاً وعظياً إرشادياً .

وهكذا نلحظ نوعاً من الثنائية في أدب العصور الوسطى . ففي حين كان جُل الاهتمام منصباً على الأدب التعليمي الذي يخدم أهداف الكنيسة ولا يخرج عن ضوابطها ومحدداتها ، فإننا نلحظ ابتداءً من القرن الثاني عشر ظهور أدب مهم يمجد الحياة الدنيا ويتغنى بجمالها . وتبرز هذه الثنائية بوضوح في قصيدة طويلة جاءت على شكل حوار بين بومة وعندليب . ففي حين ترى البومة أن هدف الشعر تعليمي تهذيبي ، يرى العندليب أن هدفه الإمتاع والشعور بالمسرة . ولهذا عُدّت هذه القصيدة أول عمل في العصور الوسطى يقع ضمن مسمى «النقد الأدبي» . إن ما أثير في هذه القصيدة الرمزية على الرغم من بساطته يشكل واحدة من أهم القضايا النقدية . وسنرى في فصول هذا الكتاب كيف شغلت هذه القضية وغيرها من القضايا النقدية مجموعة من أفضل مفكري أوروبا وعقولها في الفترة الواقعة منذ أفلاطون إلى بوكاشيو .

الفصل الأول

النقد الأدبي عن اليونان

١ - آراء أفلاطون النقدية

ولد أفلاطون عام ٤٢٧ ق .م لأبوين ينحدران من أسر يونانية عريقة . نعرف القليل عن طفولته ، ولكنه تلقى بالتأكيد تعليماً يركز على القراءة والكتابة والشعر ، مثله مثل غيره من أبناء أثينا في ذلك الزمان . التقى أفلاطون وهو في سن الشباب الفيلسوف سقراط ، ونشأت بين الاثنين علاقة حميمة شكلت نقطة تحول في حياة أفلاطون . أما إعدام سقراط فقد كان نقطة التحول الثانية التي قرر عندها أفلاطون عدم الاشتغال بالسياسة التي كان يخطط أن يكون له دور فيها . لقد أدى إعدام سقراط إلى خيبة أمل أفلاطون في السياسة والسياسيين ، حيث يذكر (على لسان سقراط) في «الرسالة السابعة» ما يلي :-

> عندما أمعنت النظر في ما حدث [أي إعدام سقراط] زادني ذلك إصراراً على دراسة السياسة والسياسيين والقوانين والعادات التي تحكم زماننا . وكلما تقدمت بي السنوات أدركت مدى صعوبة أن تحكم الناس بالعدل . والواقع أنه لا يمكن عمل أي شيء دون وجود مؤيدين لك وأصدقاء موثوق بهم . ولكن العثور على هؤلاء أمر صعب للغاية . . . لهذا أعتقد أن الأمل الوحيد لإرساء

العدالة في المجتمع يكمن في الفلسفة الحقيقية . ولا يمكن للبشرية أن تتمتع بزمان خال من المشاكل والاضطرابات إلا عندما يصل الفلاسفة إلى سدة الحكم أو عندما يصبح الساسة (ربما بمعجزة) فلاسفة حقيقيين![1]

لقد بقيت هذه القناعة الأساس الذي بنى عليه أفلاطون نظامه الفكري الكامل ؛ فالفلسفة وحدها هي الوسيلة إلى معرفة الحقيقة والبلسم الشافي لحل مشاكل الفرد والمجتمع .

اتخّذ أفلاطون قراره بترك السياسة بعد عشر سنوات من موت سقراط . وخلال هذه السنوات كان قد زار مصر و (ربما) بلاد الفينيقيين ، كما خدم في الجيش الأثيني وشارك في ثلاث حملات عسكرية . كتب محاوراته مبتدئاً بالدفاع عن سقراط واستمر بكتابة المحاورات التي غاص فيها في أعماق فكر سقراط الفلسفي ، وأنهى المحاورات (ربما) بحوار «جورجياس» Georgias الذي يضع فيه السياسة وجهاً لوجه مع الفلسفة . ويُظهر هذا الحوار أن إسقاطه للسياسة لم يكن قراراً سهلاً . وفي عام ٣٨٨-٣٨٧ ق .م . زار أفلاطون جنوب إيطاليا وصقلية التي التقى فيها بديونيسيوس الأول حاكم سيراكيوز . وانتهت هذه الزيارة بخلاف بين الاثنين ، فشل على أثره أفلاطون في تحويل ديونيسيوس إلى فيلسوف حاكم . قفل أفلاطون راجعاً لمدينته

---

(١) أنظر Plato, (Penguin) , p . 12

أثينـــا ، وفـــي عـــام ٣٨٦ ق .م (علـــى وجـــه التـــقـــريب) أسس أكاديميته الشهيرة التي بقي يمارس التعليم فيها حتى وفاته عام **٣٤٧** ق .م . كـان هدفـه من إنشـاء الأكـاديمية تدريب حكام المسـتـقبل ليـصبـحوا فـلاسـفـة . ولا بد من الإشـارة هنا إلى أن أسـوكـرايتـوس Isocrates كان قد أسس مدرسةً قبل الأكاديمية ببضع سنوات حسب تقاليد السفسطائيين ، انصّب الاهتمام فيها على تعليم الشعر والبلاغة وفن الخطابــة .

اعتقد القائمون على مدرسة السفسطائيين أن برامج مدرستهم أفضل بكثير من البـرنامج الذي اعتمـده أفلاطون في أكاديميتـه ، في حين رأى أفـلاطون أن البــلاغــة فن سطحي يزود الطلاب بوســائل التعـبير دون حـمـايتـهم من خطرها . وكـان البـرنامج الفـلاطوني في التعليم يتـألف (كـمـا بينه في الكتـاب الثـالث من **الجمهورية**) من تعليم الرياضـيـات والمنطق والمناقـشـات الفلسـفـيـة . ويبـدو من هذا البرنامج أن أفلاطون لم يفقد الأمل أبداً من تحويل حكام المستقبل إلى فلاسـفـة ، ولكنه في الوقت نفسـه كـان مـدركـاً للفـجوة بين النظرية والتطبــيق ، وبين الحلم والواقع ؛ كـــمـــا هو واضح في بعض أجــزاء جمهوريته وفي كتبه المتأخرة مثل كتابَيْ **النواميس** Laws **والسياسة** Politics ، حيث يبدو أفلاطون أقل أوتوقراطية وأكثر ميلاً إلى وجود تنظيمات حكومية وإدارية فاعلة إلى جانب الحاكم الفيلسوف .

ما يهمني في هذا الكتاب هو نقد أفلاطون للأدب والأدباء ورأيه في طبيعة العمل الأدبي ووظيفته وغايته . فالفلسفة كانت منطلقه وقاعدته الأساس التي حكم بواسطتها على السياسة والأدب وأي نشاط إنساني آخر . لقد احتل الشعر مكاناً كبيراً في النظام التعليمي

اليوناني ، زمن أفلاطون[١] ، إذ كان يُدرس عن طريقة قراءته بصوت عالٍ أو عن طريق غنائه على أنغام القيثارة . كان الشعر المصدر الأساس الذي اشتقت منه الناشئة مبادئها وأفكارها المتعلقة بالدين والأخلاق ؛ ولهذا السبب نُظر للشعر كما لو كان كتاب اليونانيين القدماء المقدس . لم يكن أفلاطون ، المؤمن أبداً بأن الفلسفة هي السبيل لمعرفة «الحقيقة» ، راضياً عن إعطاء هذه المكانة الرفيعة للشعر والشعراء في تنشئة الأجيال وإعدادها للمستقبل . أما السبب كما وضحه هو في الكتاب العاشر من **الجمهورية** فيكمن في أن :

> كل الفنون التي تعتمد المحاكاة [mimesis] ضارة ومدمرة لأنها تمارس مفعولاً سلبياً على القوى العقلية عند المستمعين الذين لا يملكون المعرفة الكافية التي تحميهم من شرور هذه الفنون وأضرارها ,ولهذا فإن من الواجب قول الحقيقة على الرغم من محبتي منذ الصغر لهوميروس لأنه بالنسبة لي يعدّ أستاذاً لجميع الشعراء التراجيديين وقائداً لهم . ولكن الحقيقة تأتي قبل حب هوميروس . وسأقولها .[٢]

(١) كان النظام التعليمي في زمن أفلاطون يتكون من المحاور التالية :
أ) القراءة والكتابة ، ب) التربية البدنية ، ج) التربية الأدبية والفنية . وكان المحور الثالث يُعطى في مرحلة دراسية تعادل المرحلة الثانوية في النظام التعليمي في عالم اليوم ، يتبعها عامان من التدريب العسكري يبدأ من سن الثامنة عشرة .

(٢) «الجمهورية» في ترجمة Allen Gilbert إلى اللغة الإنجليزية في كتابه *Literary Criticism : Plato to Dryden* ، المنشور عام ١٩٦٢ ، ص ٤٣ . وقد اعتمدت الترجمات الإنجليزية للأعمال النقدية اليونانية والرومانية في هذا الكتاب .

في ضوء هذا كله ، فإن من غير الممكن معالجة آراء أفلاطون النقدية والإحاطة بها بمعزل عن أرائه الفلسفية ونظريته في المعرفة epistemological theory . ففي محاورة «Ion» وفي الكتاب الثاني ، و «الثالث» و «العاشر» من **الجمهورية** وفي الكتاب «الثاني» و«السابع» و«الثامن» من **النواميس** يوجد تمازج لا ينفصم بين نظريته في المعرفة وبين آرائه في الشعر والشعراء وطبيعة الشعر وغايته . فمعالجة مبدأ «المحاكاة» في الكتاب العاشر من **الجمهورية** مرتبط ارتباطاً عضوياً بآراء أفلاطون الفلسفية ومفهومه للحقيقة والطريق إليها . كما أن مدى معرفة الفيلسوف والشاعر «للحقيقة الأفلاطونية» هو الفيصل والمعيار الذي في ضوئه يحكم على كل منهما . ولهذا اعتبر الكتاب «العاشر» من **الجمهورية** بحق بداية النظرية النقدية عند اليونان .[(١)]

---

(١) هنالك ملاحظات نقدية في الأدب اليوناني سابقة لزمان أفلاطون ، ولكنها مجرد ملاحظات متناثرة لا تمثل نظرية نقدية متكاملة . ومن هذه الملاحظات ، على سبيل المثال ، ما قام به المسرحي ارستوفانيس Aristophanes في ملهاة **الضفادع** Frogs (٤٠٥ ق .م) ، حيث يقوم الإله ديونيسوس Dionysus بالنزول إلى عالم الأموات ليأتي بالمسرحي يوروبيدس Euripides إلى عالم الأحياء من أجل منافسة إسكلوس Acschylus على جائزة مخصصة للإبداع في مجال المسرحية . أما الأسس التي اعتمدت للفوز ، فكانت «المهارة الفنية» و «الرأي والمشورة» اللتان يمكن تقديمها للدولة . وفي نهاية المسرحية ، يُحضر ميزان تُزان فيه أعمال كل منهما سطراً بسطر ، حيث يفوز إسكلس بالجائزة . ومن ناحية أخرى ، عدّ بعض نقاد عصر النهضة الأوروبية ونقاد عصر الكلاسيكية الحديثة الطريقة التي كتب بها هوميروس ملحمة **الإلياذة** وملحمة **الأوديسة** معايير نقدية على كتاب شعر الملاحم إتباعها .

لقد كان أفلاطون دائم البحث عن اليقين الفلسفي ، ذاك الثابت الذي لا يتغير ولا يفنى ولا يزول ولا تصل له يد الزمن ولا يعتوره النقص والضعف . وبحثه عن الكمال والثبات كان رداً فلسفياً على أراء السفسطائيين الذين نظروا للكون نظرة خاصة حيث اعتبروا أن كل شيء في الوجود نسبي relative يعتمد في الدرجة الأولى على حكم الفرد وتقييمه ومنظوره الخاص ؛ وبالتالي لا توجد حقيقة واحدة يتفق عليها كل الناس . أما أفلاطون فقد رأى أن كوناً مثل هذا لا يمكن أن يكون منظماً بكليته ، إضافة إلى أنه لا يوجد له معنى أو أهمية باعتباره يعتمد على ردة فعل كل فرد وهواه . ويجد أفلاطون عالم الحقيقة الذي سعى له في عالم أسماه عالم الصورة ، ميّزه تمييزاً حدياً عن عالم المادة أو الهيولي . فعالم الصورة الذي يتوصل إليه الفيلسوف من خلال العقل ، أزلي ، أما عالم المادة فمجرد ظل زائل (رغم عدم إدراكنا لذلك) للحقيقة المطلقة . وباختصار فإن عالم الصورة هو الحقيقة الأفلاطونية المطلقة ، والعقل هو الوسيلة الوحيدة لمعرفته . أما باقي قدرات الإنسان مثل العواطف والخيال والإحساس فهي مجردة من أي قيمة ، حسب رأي أفلاطون ، إلا إذا وضعت تحت إشراف العقل وسيطرته التامة . وعندما يحاكي الشاعر الأشياء ، فإنه يحاكي عالم المادة فحسب ، ولا يعرف شيئاً عن عالم الحقيقة المطلقة لأنه ، على عكس الفيلسوف ، لا يستخدم عقله بل يلجأ إلى خياله وعاطفته . ومن هنا يستنتج أفلاطون أن الشاعر لا يعمل على بعث الفضيلة والأخلاق وتهذيب النفوس لأن شعره مستمد من عالم غير حقيقي . فمعرفة الحقيقة المطلقة ومحاكاتها كفيلان بإصلاح الأجيال . وهذه المعرفة لا تتوفر إلا للفيلسوف فقط . إن الإنتاج الأدبي

شبيه بالصور التي نراها في المرايا وفي المياه ، والتي لا تتعدى كونها انعكاساً لعالم المادة والحواس الذي هو بدوره انعكاس لعالم الصورة . وهكذا يجعل أفلاطون الشاعر بعيداً عن مصدر الحقيقة بثلاث درجات . إن مفهوم أفلاطون للمحاكاة مفهوم محدود ، كونه لا يتعدى انعكاسات عالم الحواس . وهكذا جرد أفلاطون الشعر من أي قيمة ، وجعل الشاعر جاهلاً بما يحاكي ، يثير العواطف ويخرجها عن سيطرة العقل وسلطانه مما يحدث اضطراباً وخلخلة في النفس البشرية . ولنا أن نتصور ، يقول أفلاطون ، الأثر التربوي المدمر لمثل هذه الفوضى على الناشئة وعلى الناس أجمعين عندما يرون من هو أقل درجة ومكانة يتحكم بزمام الأمور ، غير آبه بما هو أرفع منه قدراً وأسمى منزلة . وهذه الحال شبيهة بحال إطلاق العنان للأوغاد والأشرار للعبث في المدن والحواضر على هواهم دون حسيب أو رقيب يضع حداً لتصرفاتهم العمياء .(١)

واضح إذن ، يقول أفلاطون ، أن الشاعر الذي يحاكي عالم المادة ليس ميالاً بطبيعته إلى ما هو عقلاني ، ولكنه من أجل أن يجعل محاكاته ممتعة وجذابة يلجأ إلى الشخصيات غير المستقرة عاطفياً ونفسياً . فمن العدالة ، والأمر كذلك ، أن لا يركن إلى صحة ما يقول الشاعر ، وأن يتم التعامل مع إنتاجه الأدبي بحذر شديد لأنه (أي الإنتاج الأدبي) يهمل الجانب الحسن والأعلى من النفس (العقل) ويطلق العنان إلى الجوانب السيئة (الغرائز) . وبناء على ذلك ، فإن

(١) انظر الكتاب العاشر من **الجمهورية** ، ص ٥٢ في ترجمة ألن جلبرت إلى الإنجليزية .

على الشاعر أن يخضع لمراقبة الدولة ويطلب منه عدم قول أو كتابة ما يخالف قوانين جمهورية أفلاطون وضوابطها . أما الأعمال المسموح بها فهي التي تمجد الناس الخيريين النبلاء وأفعالهم .

ويذهب أفلاطون بعيداً عندما يعتبر الشاعر «فاقداً لعقله» . ففي الحوار المسمى «أيون» Ion يتحاور سقراط مع شخص يدعى أيون[١] مهنته قراءة أشعار هوميروس وشرحها للناس ، حيث يطرح سقراط نظرية الإيحاء الشعري inspiration . وبموجب هذه الفرضية يتلقى الشاعر إيحاءً من ربة الشعر دون أن يكون واعياً لما يوحى له . ودوره لا يتعدى دور المتلقن الذي يقوم بإيصال هذا الإيحاء (الذي يتردد على شكل حلقات مغناطيسية) إلى الناقد وإلى القارئ أو المشاهد . فالشاعر لا يعرف ماذا يحاكي ، كما أنه ليس صانعاً لأشعاره ، ويقتصر دوره على تمرير الإيحاء من شخص إلى آخر فحسب . يقول سقراط مخاطباً أيون :

إن الموهبة التي تملكها والمتمثلة بكلامك الجميل عن

---

(١) يجمع «أيون» هذا بين «صفة الممثل والشارح لأعمال هوميروس» . انظر كتاب *Critisism: A short History,* تأليف Cleanth Brooks وآخرون ، ص ٥ . أما سقراط في هذا الحوار فيرمز إلى روح النقد والاستقصاء اللذين امتاز بهما وأديا إلى نهايته المفجعة . ويبدو أن «أيون» مختص في أشعار هوميروس فحسب ، ولهذا لا يستطيع شرح غيره من الشعراء . واعتراف «أيون» بهذا دليل على أن مهاراته الأدبية لا تنبع من مهارات عقلية . فلو كان يملك مهارات عقلية ، كما يقول سقراط في هذا الحوار ، لشرح أعمال شعراء آخرين .

هوميروس ليست فناً ، ولكنها ، كما قلت لك ، مجرد إيحاء . فهنالك روح مقدسة تحركك مثل التي في تلك الحجارة التي يسميها يوروبيوس المغنطيس magnet ، والتي تسمى عادة حجارة هيراكليا Heraclea Stone . إن هذه الحجارة لا تجذب فقط الحلقات المعدنية ولكنها تعطيها أيضاً القدرة على جذب حلقات أخرى ؛ وفي بعض الأحيان ترى عدداً من قطع المعادن والحلقات معلقة بعضها ببعض بحيث تشكل سلسلة طويلة . وجميع هذه الحلقات تأخذ قوتها من الحجارة الأولى . وكما تقوم هذه الحجارة بعملها فإن ربة الشعر Muse تقوم أولاً بالإيحاء لبعض الناس . وبعد ذلك تتوالى مجموعة من الإيحاءات إلى أشخاص آخرين . ولهذا فإن جميع الشعراء الجيدين- مثل شعراء الملاحم والشعراء الغنائيين ، يؤلفون قصائدهم الجميلة ليس بسبب قدراتهم الفنية ؛ ولكن بسبب وقوعهم تحت تأثير الإلهام والإيحاء الخارجي . . . . مثلهم مثل الراقصين المعروفين بالكوربانتيان Corybantian الذين يؤدون رقصاتهم عندما لا يكونون بكامل قواهم العقلية . وكذلك يكون الشعراء الغنائيون عندما يألفون قصائدهم الجميلة حيث يقعون تحت تأثير الموسيقى والوزن الشعري ، ويأخذهم الإيحاء بعيداً عن أنفسهم . أما الشاعر فلا يكون عنده أي خلق أو إبداع حيث يخرج عن نفسه نتيجة للإلهام والإيحاء حيث يفقد عقله . وعندما لا يكون في هذه الحالة [أي

فقدان عقله] يصبح عاجزاً وغير قادر بتاتاً على قول الشعر .[١]

إن قول سقراط في هذا الحوار متصل برأي أفلاطون في الكتاب العاشر من **الجمهورية** عن المحاكاة الشعرية التي اعتبرها مجرد تمثيل لعالم المادة يقوم به الشاعر تحت تأثير العاطفة وليس العقل . وهكذا يعيد أفلاطون تأكيده على الفرق بين الفلسفة والشعر وعلاقة كل منهما مع «الحقيقة المطلقة» .

أما مادة المحاكاة الشعرية فهي فاسدة لأنها مبنية على فاسد . فلأن الشعراء لا يحاكون الحقيقة المطلقة ولا يعرفونها فإن أشعارهم قد صورت الآلهة على عكس حقيقتها وطبيعتها ، وألصقت بها كل أشكال السلوك الشائن . ففي الكتاب الثاني من **الجمهورية** يقول سقراط[٢] أن أشعار هوميروس وهسيود Hesiod تسيء للآلهة وتنسب إليها كل ما يحدث من خير أو شر للناس . ولها فإن أول قانون على الشعراء إتباعه هو «الامتناع عن قول أن الآلهة هي سبب كل شيء ، ويسمح لهم بالقول أن الآلهة سبب كل ما هو خير فقط .[٣]» أما القانون الثاني المتعلق بمادة المحاكاة أو محتوى الشعر فيمنع تصوير الآلهة بهيئات وصور مختلفة «كما لو كانت مجموعة من السحرة

---

(١) جلبرت ، ص ٧٦ .

(٢) سقراط هو المتكلم الوحيد في جمهورية أفلاطون ، كما أنه ينقل ما يقوله الحاضرون .

(٣) جلبرت ، ص ٢٦ .

الذين يغيرون أشكالهم وهيئاتهم وتصرفاتهم حسب الموقف الذي هم فيه .» فالآلهة ، يقول سقراط ، «لا تتغير أبداً وتمتاز بثبات هيئتها وسلوكها ؛ وبسبب ثبات حالها فإنها لا تلجأ لخداع بني البشر قولاً أو فعلاً .» ويتابع سقراط حديثه عن محتوى الشعر في الكتاب الثالث من **الجمهورية** حيث يذكر عدم جواز تصوير العالم الآخر بطريقة مرعبة تبعث الخوف والجبن في الأنفس . ويعطي مثالاً على ذلك التصوير غير المستطاب المقابلة بين أوديسيوس وشبح أخيل في إلياذة هوميروس ، والتي يقول فيها شبح أخيل أنه يفضل أن يكون فلاحاً بسيطاً في عالم الأحياء على أن يكون ملكاً لكل عالم الأموات . فَوَصْفٌ مثل هذا ، يرى أفلاطون ، لا يخدم المصلحة العامة لأنه يثبط عزائم الجيوش بدل استنهاضها . ويمنع أفلاطون على الشاعر أيضاً ذكر الأشباح والأشكال الأخرى المرعبة ، وعليه حذفها نهائياً عندما يصور عالم الموت السفلي . وواجب على الشعراء تصوير الأبطال وهم في أحسن حالاتهم والابتعاد عن إظهار تفجعهم أو ألمهم وخوفهم . فالتعليم عند أفلاطون يتم من خلال إبراز المثال والأنموذج الذي يحتذى بحيث يتقمص السامعون أو المشاهدون ما يقوم به البطل أو يفعله . والتعليم من خلال الأنموذج موضوع كثير الدوران في النقد اليوناني والروماني القديم وفي نقد عصر النهضة الأوروبية . وهكذا حَسَبَ أفلاطون فإن محتوى الأدب لا يقدم الحقائق كما أنه لا يؤدي أية وظيفة تهذيبية أو تعليمية .

أما وسائل المحاكاة فهي عند أفلاطون ثلاثة : ١- الأسلوب القصصي وهو الأسلوب الذي يتكلم فيه الأديب ويخبرنا ماذا قال كل واحد من الشخصيات ، ٢- الأسلوب القصصي البسيط الذي يتكلم

فيه الأديب دون محاكاة أقوال الشخصيات الأخرى في العمل الأدبي ، ٣- الأسلوب الدرامي الذي تتكلم فيه الشخصيات فقط . أما عن استعمال اللغة في المحاكاة فيرى أفلاطون أن هنالك لغة وأسلوباً قصصياً يستعمله شعراء من ذوي مكانة رفيعة ، كما أن هنالك لغة وأسلوباً خاصاً يستعمله شعراء من مكانة دونية هابطة يحاكون فيه شخصيات من شاكلتهم . إن أفلاطون من الرأي القائل أن هنالك علاقة بين الشاعر والعمل الأدبي ؛ فالشاعر النبيل لا يحاكي إلا النبلاء والعكس صحيح .

مما لا شك فيه أن أفلاطون يركز بشكل واضح ومكثف على الوظيفة الاجتماعية للأدب ، وهو موضوع أشغل بعض أفضل العقول في تاريخ النقد الأدبي الأوروبي على مدى العصور . أما تفضيل الفلسفة على الشعر فينبع من نظرية أفلاطون في المعرفة ومن اهتماماته التربوية وبخاصة تربية حكام المستقبل الذين رأى أفلاطون أن يكونوا فلاسفة حاكمين . ولقد كان الشعر أساسياً في العملية التربوية اليونانية في عصره ، ولو لم يكن للشعر تلك المكانة الرفيعة التي غطت على الفلسفة وتفوقت عليها ، فإن أفلاطون ربما لم يأبه به كثيراً . لقد رأى أفلاطون أن الأمر قد تعدى كل الحدود المقبولة حيث اعتبر الشعر أساس المعرفة وأساس الفضيلة ، فانبرى إلى إعادة الاعتبار إلى الفلسفة خاصة وإن جمهوريته الفاضلة المتخيلة قائمة على فرضية «حكم الفلاسفة» .

ولكن وعلى الرغم من انتقادات أفلاطون الأنفة الذكر إلا أنه ، في معالجاته للوظيفة الاجتماعية للأدب وفي آرئه حول الإلهام والإيحاء ، يقدم الشاعر بأسلوب فيه الكثير من الكلام المبطن الذي

يخفي وراءه بعض الإعجاب بموهبة الشاعر وتأثيره على الناس . وعلينا ألاّ ننسى أيضاً أن أفلاطون كان يتمتع بملكة أدبية رفيعة كما تبين محاوراته وكتاباته الأخرى ، لدرجة أن الشاعر الرومانسي الإنجليزي شيلي قد اعتبره شاعراً وليس فيلسوفاً .[1] أما حب أفلاطون لملاحم هوميروس فأمر يكرره باستمرار ويتكلم عن هوميروس بإعجاب لا يخفى على أحد . وعلى الرغم من قوله في الكتاب العاشر من **الجمهورية** أنه يفضل «البحث عن الحقيقة على حبه لأشعار هوميروس» ، إلا إن الشاعر في داخل أفلاطون يطفو (أحياناً) فوق الفيلسوف الميتافيزيقي التجريدي . إن مشكلة أفلاطون الناقد مشكلة وقع فيها الكثير ممن جاء بعده من النقاد الذين وضعوا أنظمة وأسساً اعتبروها المعيار الذي من خلاله يتم تقييم الأدب والحكم عليه ، وكان الأجدر بهذا الفيلسوف الناقد أن يعالج الشعر بمعزل عن الفلسفة ، لأن لكل واحد منهما (الشعر والفلسفة) عالمه وهدفه «وحقيقته» التي تميزه عن غيره من النشاطات الفكرية والإبداعية الإنسانية .

---

(١) انظر مقالته النقدية «دفاع عن الشعر» «A Defense of Poetry» التي كتبها عام ١٨٢١ ، ونُشرت لأول مرة عام ١٨٤٠ .

٢- أرسطو: صناعة الشعر

ولد أرسطو في بلدة ستاغيرا Stagira في مكدونيا عام ٣٨٤ ق.م. عمل والده نكوماخوس Nicomachus طبيباً لأمنتاس الثاني Amyntas II ملك مكدونيا ووالد فيليب الأكبر Philip the Great. أُعد أرسطو ليكون طبيباً (ربما مارس الطب إلى حين) كما كان لديه اهتمامات في علم الأحياء. وفي عام ٣٦٨ ق.م (كان عمره آنذاك سبعة عشر عاماً) أُرسل إلى أثينا حيث بقي على اتصال بأكاديمية أفلاطون لمدة عشرين عاماً وحتى موت أفلاطون عام ٣٤٧ ق.م. تعرف أرسطو خلال هذه الفترة على المبادئ الفلسفية والفكرية الأفلاطونية بشكل مباشر ولكنه استمر كذلك في إجراء أبحاثه في البيولوجيا. وبعد وفاة أفلاطون قضى أرسطو خمس سنوات في جزيرة لسبوس Lesbos في آسيا الصغرى حيث كرس جهوده لدراسات عينات من الأحياء في بيئة تلك الجزيرة. وفي عام ٣٤٢/٣٤٣ ق.م، وبناء على طلب من فيليب المكدوني أصبح أرسطو معلماً لابنه الإسكندر. عاد أرسطو إلى أثينا عام ٣٣٥ ق.م بعد فترة قصيرة من موت فيليب الثاني؛ وخلال الثلاث عشرة سنة اللاحقة كّرس نفسه لإنشاء مدرسة عُرفت بـ «اللسيوم» Lyceum بالقرب من ربوة مقدسة عند تمثال الإله أبوللو Apollo وعند المكان المفترض أن ربات الشعر

Muses تسكن فيه حسب الأساطير اليونانية . وقد كان هذا مكاناً مفضلاً لدى سقراط من قبل . وقد سميت اللسيوم بمدرسة المشّائين peripatetic ، لأن أرسطو كان يمارس التعليم وهو يمشي وحوله تلاميذه لاعتقاده أن الحركة الدائبة في الهواء الطلق تقدح الذهن وتفجر ينابيع العبقرية . كرّس وقته في هذه المدرسة في إجراء بحوثه الاستقصائية والتحليلية في كل أنواع المعرفة التي كانت في زمانه . ومن المفارقات في حياة أرسطو أن تكون فترته المنتجة التي شهدت أوج نشاطه العلمي والفلسفي هي الفترة نفسها التي شهدت حروب تلميذه الإسكندر المقدوني وفتوحاته ، كما أن الجزء الأكبر من حياته كطالب علم ومعلم كانت خلال إقامته في أثينا التي عاش فيها غريباً حُرم من حقوقه السياسية ونظر إليه بشك وريبة بسبب علاقاته مع البلاط المكدوني . توفى أرسطو عام ٣٢٢ ق .م وله من العمر اثنان وستون عاماً .

يعتبر أرسطو من أعظم الشخصيات في تاريخ الفكر الإنساني على الإطلاق ، فقد كان يتمتع بعقلية تحليلية متميزة في مجالات طرح الأسئلة وإجراء التعريفات والاعتراضات والحلول لدرجة أن رفاقه في اللسيوم كانوا يطلقون عليه لقب «noûs» أي العقل ، (The Brain) . كان أرسطو كذلك قارئاً وله ولع بالمسرح ؛ أما في ميدان الشعر فكان هوميروس شاعره المفضل الذي اعتبره «الشاعر الكامل» .

صناعة الشعر The Poetics (حوالي ٣٣٠-٣٣٤ق.م)

تعدّ صناعة الشعر أهم عمل نقدي في تاريخ التراث الأدبي الكلاسيكي في الحضارة الغربية[١] . فقد سيطر هذا العمل الخالد على الساحة النقدية الأوروبية في عصر النهضة وفي عصر التنوير (القرن الثامن عشر) ، كما كان الملهم للعديد من المدارس النقدية

---

(١) هنالك نسختان تُعدّان أكثر مخطوطات صناعة الشعر قرباً إلى النص اليوناني الأصلي ، هما :

أ- النسخة التي حررها أوغستو روستاجني Augusto Rostagni ، والمعنونة :

La Poetica di Aristotele: introductuzione, text, commento. Torino , 1934.

ب - النسخة التي حررها Alfred Gudeman ، والمعنونة :

Aristotlesh Uber Die Dichtkunst : neu übersetzt und mit Einleitung und einem erklarenden Namen - und Sachrezeichnis versehen. Leipzig, 1921.

ويرجع السبب في ذلك إلى أمرين ؛ الأول اعتمادها على ترجمة عربية لترجمة سريانية لمخطوطة صناعة الشعر اليونانية في القرن الخامس أو السادس الميلادي . وفي هذه الترجمة العربية (القرن الخامس أو السادس الميلادي) توجد قراءات ، يعتقد أنها أصيلة ، تختلف عما كان متوافراً في حينه . والمصدر الآخر ، إضافة إلى المخطوطة العربية ، هو مخطوطة يونانية من القرن الثالث عشر أو الرابع عشر تسمى (Riccardianus 46) والتي تحتوي على الفقرة (15, 1455 a14) غير الموجودة في مخطوطات صناعة الشعر الأخرى ، ولكنها موجودة في النسخة العربية وتختلف عن النص المقبول إلى ذلك الزمان . أما أول ترجمة كاملة للنص العربي لصناعة الشعر فكانت تلك التي اضطلع بها مارغوليوث D.S.Margoliouth ونشرها عام ١٩١١ مع ترجمة للمخطوطة اليونانية .

والنقّاد على مدى التاريخ الأوروبي قديمه وحديثه .

تبين **صناعة الشعر** أن المعرفة عند أرسطو تعتمد في المقام الأول على قراءة منهجية تحليلية متأنية وعميقة للنص الأدبي . فعلى الرغم من كونه فيلسوفاً من الطراز الأول ، إلا أنه كناقد لم يعالج الأدب في المجرد والمطلق ، ولكن حلله من خلال التعامل مع النص الأدبي بشكل مباشر باعتبار هذا النص اكتمالاً للفعل المُحاكى . ولهذا جاء نقد أرسطو على شكل وثيقة نقدية راقية لرجل عرف كيف يلاحظ ويشاهد ويفصل الأنواع والأجناس الأدبية ويحلل خصائصها ومميزاتها . لقد نظر أرسطو للأدب اليوناني في عصره كبيئة للمعرفة عليه اكتشافها والوقوف على كنهها وسبر أغوارها ؛ وكما يفعل عالم الطبيعة أخذ يسجل ملاحظاته ويدون مشاهداته على ما كان يقرأ في الكتب المخطوطة وعلى ما كان يرى على المسرح اليوناني . فأرسطو لم ينطلق من نظام يفصل بين ما هو مادي وما هو تجريدي في ثنائية متضادة ، ولكنة انطلق من أن المادي والتجريدي موجودان في الشيء نفسه ، وما النص الأدبي ، في شكله النهائي ، إلا تجسيد لهذه الوحدة . ولهذا أقبل على «اكتشاف» هذا النوع الجديد من المعرفة متخذاً من النص ذاته دليله ومرشده في تبيان ماهيته وطبيعته وهدفه .

أولاً: المحاكاة الشعرية Mimesis

يقول أرسطو في **صناعة الشعر** إن هنالك سببين لبداية الشعر ، «كلاهما طبيعي» ؛ الأول يكمن في المحاكاة التي هي ميزة مغروسة

في الإنسان منذ الطفولة تميزه عن سائر الحيوان . فالإنسان يحصل على معارفه من خلال المحاكاة . أما السبب الثاني فيعود إلى أن المتعة واللذة كذلك يأتيان من المحاكاة . يقول أرسطو :

> ويبدو أن الشعر نشأ عن سببين ، كلاهما طبيعي . فالمحاكاة غريزة في الإنسان تظهر منذ الطفولة (والإنسان) يختلف عن سائر الحيوان في كونه أكثر استعداداً للمحاكاة ، وبالمحاكاة يكتب معارفه الأولية ، كما أنه يجد متعة في المحاكاة . والشاهد على ما يجري في الواقع : فالكائنات التي تقتحمها العين حينما تراها الطبيعة تلذ لها مشاهدتها مصورةً إذا أحكم تصويرها ، مثل صور الحيوانات الخسيسة والجيف . وسبب آخر هو أن التعلم لذيذ : لا للفلاسفة وحدهم ، بل لسائر الناس أيضاً ، وإن لم يشارك هؤلاء فيه إلا بقدر يسير . فنحن نُسَرُّ برؤية الصور لأننا نفيد من مشاهدتها علماً ونستنبط ما تدل عليه ، كأن نقول إأن هذه الصورة صورة فلان . فإن لم نكن رأينا موضوعها من قبل فإنها تسرنا لا بوصفها محاكاة ، ولكن لإتقان صناعتها أو ألوانها أو ما شاكل ذلك .[١]

تعدّ «المحاكاة الشعرية» واحدة من أهم الأفكار التي أتى بها

---

(١) ترجمة عبد الرحمن بدوي في **أرسطوطاليس : «فن الشعر» مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد** (القاهرة : مكتبة النهضة المصرية ، ١٩٥٣) ، ص ١٢ .

أرسطو ؛ ولعلها من أخطر المبادئ النقدية على مدى تاريخ النظرية النقدية الغربية . يرى أرسطو أن المحاكاة تعتمد على أمرين هما : ١) الحوار dialogue ، ٢) المهارة الفنية craftsmanship . وهذان الأمران يجعلان العمل الأدبي نتاجاً يشبه الأصل المحاكى من جهة ويختلف عنه من جهة أخرى . وتمثيل الواقع فنياً ليس تصويراً فوتوغرافياً لهذا الواقع ، ولكنه إنتاج جديد ، له عالمه الخاص به المرتبط بقوانينه الداخلية والعلاقات بين أجزائه . أما «الأشياء» التي يحاكيها الأديب أو الفنان في الأصل المحاكى فهي القوى الفاعلة الناشطة النابضة بالحياة والحركة الدرامية فيه . وهذا يؤدي إلى إيجاد نظير فني مكافئ للأصل ولكنه مستقل عنه .

ولهذا السبب بالذات فإن الفن عند أرسطو هو تنظيم لجزيئات العمل الفني وربط محكم لها في تركيب واحد متحد يكون كل جزء فيه نابعاً مما أتى قبله ومتصلاً بما يأتي بعده . فالمحاكاة مهارة وصنعة وعملية خلق فني يؤدي إلى وجود عالم جديد يحتوي على «حقيقة» تختلف تماماً عن الحقيقة التي نعرفها ونألفها في الواقع الذي نعيشه . وهي ، باختصار ، حقيقة آتية من أعماق الانسجام والترابط في عالم فني تحكمه قوانين السببية والاحتمالية في عالم ما يجب أن يكون وليس عالم ما كان أو ما هو كائن .

إن مبدأ المحاكاة عند أرسطو ليس بالأمر السهل ؛ ولابد أن نأخذ ما يلي بعين الاعتبار عند مناقشته :

١- يجب عدم الربط بين مفهوم المحاكاة عند أرسطو والمفهوم الذي ساد في عصر الكلاسيكية المحدثة Neo-Classicism التي اعتبرت الإنتاج الأدبي بمثابة صورة في مرآة تعكس الواقع

الخارجي كما هو مائة في المائة[1] ، أو المفهوم الذي ساد في العصر الرومنسي Romanticism من أن العمل الفني يعكس العالم الداخلي الجواني للأديب مثل النور المنبثق من المصباح .[2]

٢- إن مفهوم أرسطو لمحاكاة الواقع فنياً لا يعني أبداً ما يطلق عليه في النقد المعاصر بالنظرية الواقعية Realism التي تعتمد على تراكم التفاصيل المأخوذة من واقع الحياة في العمل الفني . فالمحاكاة الأرسطية تُعنى بما هو دائم ومنظم ولا علاقة لها بما هو معزول وآني وفردي . ولهذا السبب يقول أرسطو إن الشعر عالمي وفلسفي أكثر من التاريخ الذي يُعنى بالتفاصيل التاريخية المتعلقة بما حدث .

٣- إن المحاكاة الأرسطية مرتكزة على مبدأ الاختيار selection وترك التفاصيل التي لا علاقة لها بموضوع العمل الفني . وفي هذا السياق ليس من خيار أمام التاريخ إذا أريد له أن يكون عالمياً مثل

---

(١) انظر «A Preface to Shakespeare» للناقد الإنجليزي المعروف صاموئيل جونسون ، حيث يقول : «يُعدّ شكسبير قبل كل الكتاب ، على الأقل قبل كل الكتاب المحدثين ، شاعر الطبيعة الذي يرفع مرآةً تعكس الأخلاق والحياة» . في *Criticism : The Major Texts* (سبقت الإشارة إليه) ، ص ٢٠٨ .

(٢) انظر M.H. Abrams , *The Mirror and the lamp : Romantic Theory and the Critical Traditions*, 1953 .

وهذا كتاب رائد في مجاله يدرس الفرق بين النظرية النقدية الكلاسيكية والنظرية النقدية الرومانسية ونظرة كل منهما لطبيعة الفن وهدفه .

الشعر إلا أن يتخلى عن التفاصيل التي لا علاقة لها بجوهر الموضوع الذي يتصدى له ؛ وعليه أيضاً أن يركز على الارتباطات الداخلية بين أجزاء الموضوع بحيث تشكل بنائية متجانسة ومترابطة .

٤- إن المحاكاة في المقام الأول تمثيل فني لحركة الحياة ونبضها . فالموسيقى مثلاً تحاكي حركة الحياة ونشاطها مستعملة الأصوات كوسيلة للوصول إلى التوافق الفني harmonia . فالأدب والموسيقى فنان يقدمان من خلال المحاكاة المكافئ والنظير الفني لنبض الحياة وحركتها ونشاطها .

٥- يبرز مفهوم أرسطو للمحاكاة في أرفع صورها وأبهاها في المأساة (التراجيديا) التي يُعرفها كمحاكاة «لفعل» ، تكون الحبكة الفنية Plot الأساس والجوهر فيها . فالشاعر هو الذي يبدع هذه الحبكة ، وهو صانعها وموجدها ، وبها ومن خلالها يقدم محاكاة درامية حية لأفعال البشر وحركتهم في الحياة .

ثانياً: مادة المحاكاة Substance of Mimesis

١- الحبكة الفنية

يُخطئ من يظن أن الحبكة الفنية هي القصة أو ما يحدث في العمل الأدبي ؛ ولكنها البناء الفني المتكامل الذي تترابط أحداثه ويتوالد كل منها من الآخر ضمن نسيج ترابطي واحد . أما الأحداث الذي تتتابع بعضها بعد الآخر دون ترابط مع ما يسبقها أو يتلوها فليست من الحبكة الفنية في شيء عند أرسطو . وكما سبق وذكرت

آنفاً ، فإن الحبكة الفنية تعتمد على اختيار التفاصيل التي تضيف شيئاً للمحاكاة . يقول أرسطو :

> الحبكة الفنية هي محاكاة الفعل ؛ (وعندما أقول) الحبكة الفنية أعني ترابط وانسجام جميع الأجزاء الأخرى من التراجيديا (المأساة) أو أي عمل فني آخر . . . إن أهم شيء (في الحبكة الفنية) تركيب الأحداث وترتيبها بعضها مع بعض ، فالتراجيديا ليست محاكاة للناس ولكنها محاكاة للأفعال والحياة .(١)

إن غاية كاتب التراجيديا ومنتهاه محاكاة الفعل وحياكته على شكل حبكة فنية . وفي أماكن عديدة من **صناعة الشعر** يشير أرسطو إلى الحبكة الفنية باعتبارها «روح المأساة» وأعظم شيء فيها . أما الأفعال التي تحاكيها الحبكة الفنية فهي التي تثير في النفس مشاعر الخوف والشفقة . والحبكة عند أرسطو نوعان : نوع بسيط يتغير حظ البطل فيه دون حدوث الانقلاب reversal أو التعرف recognition ؛ ونوع مركب يتغير فيه الحظ بالتوافق مع حدوث الانقلاب أو التعرف أو كليهما معاً . ويؤكد أرسطو ضرورة حدوث الانقلاب والتعرف نتيجة لبنائية الحبكة حسب السببية والاحتمالية اللتين توجبان وقوع الانقلاب والتعرف . ويركز كذلك على أن وحدة الفعل unity of action تأتي نتيجة لعلاقة السببية والاحتمالية بين أحداث المسرحية ؛ ولا تعدّ في هذا المجال وحدة الشخصية السبب في الترابط بين أجزاء الحبكة أبداً ، كما أن أفضل الحبكات هي التي

---

(١) جلبرت ، ص ٧٧ .

يتغير فيها الحظ (من الجيد إلى السيئ) بتزامن مع حدوث الانقلاب والتعرف معاً .

لقد ركّز أرسطو على «وحدة الفعل» باعتبارها أساس الحبكة الفنية . ولكن ملاحظة عابرة لأرسطو في **صناعة الشعر** أثارت جدلاً عند النقاد الإيطاليين في عصر النهضة الأوروبية ، حيث ذكر إن الزمن الذي يستغرقه الفعل في المسرحيات التي كان يشاهدها على المسارح اليونانية لا يتجاوز «دورة الشمس» . وقد فسّر الناقد الإيطالي جيرالدي سنثيو (١٥٠٤-١٥٧٣) Geraldi Cinthio هذه الملاحظة على أنها قاعدة نقدية يجب إتباعها . كما أن ناقداً إيطالياً آخر هو لدفيكو كاستلفترو (١٥٠٥-١٥٧١) أضاف وحدة المكان كقاعدة ثالثة . وقد وصل الأمر بكاستلفترو إلى الاعتقاد أن وحدة الزمان والمكان أهم بكثير من وحدة الفعل! والحقيقة أن كاستلفترو أساء فهم أرسطو بشكل كبير . فلو كان الناقد الإيطالي مصيباً في كلامه لانهار مفهوم الحبكة الفنية الذي بنى عليه أرسطو آراءه واعتبرها روح التراجيديا ، ولانهارَ معه أيضاً مفهوم الاحتمالية والسببية والتطهير المأساوي .[1]

---

(١) لقد انبرى الناقد صموئيل جونسون في «A preface to Shakespeare» ، سبقت الإشارة إليه ، للدفاع عن عدم إعطاء شكسبير وحدة الزمان ووحدة المكان أي اعتبار في مسرحياته ، إذا يقول : «إن خطة شكسبير هي ما طلبه أرسطو ؛ كل حدث مربوط ضمن سلسلة واحدة مع باقي الأحداث . وبهذا تأتي النتيجة محصلة طبيعية (لهذه السلسلة» . . . أما وحدة الزمان ووحدة المكان فلا يعيرهما شكسبير اعتبار ، وهذا راجع لعدم وجود علاقة لهما بمعقولية الدراما لأن الحقيقة هي أن المشاهدين يعرفون تماماً أن ما يشاهدون من أول المسرحية إلى آخرها ==

تتصف الحبكة الفنية كذلك حسب ما شاهد أرسطو ولاحظ عند قراءته للمسرحيات اليونانية أو مشاهدتها ، بما يلي :

أ- طول وحجم مناسبين magnitude

إن الطول والحجم المناسبين مرتبطان بمفهوم الجمال ذاته ؛ إذ يقول أرسطو :

> يتألف الجمال من الطول والحجم المناسبين ومن الانسجام بين الأجزاء ؛ ولهذا فإن حيواناً بالغ الصغر لا يمكن أن يعدّ جميلاً لأن البصر يضطرب ويشوش عندما يقع على شيء صغير الحجم يجعله غير مرئي تقريباً . كما أن حيواناً بالغ الكبر والحجم ، كأن يكون طوله ألف ميل ، لا يمكن (كذلك) أن يكون جميلاً ، لأن العين لا ترقبه من أول وهلة . فالوحدة والكمال لا يتوفران للمشاهد . وهكذا فكما إن من الضرورة أن يتوفر للحيوانات والأجسام طول وحجم مناسبان لتستوعبها عين الرائي من أول نظرة ، فكذلك من الضروري أن يكون للحبكة الفنية حجم وطول لدرجة ما تسهل على ذاكرة الإنسان إدراكه .[1]

== هو عمل متخيل ، وأن الممثلين هم ممثلون على خشبة المسرح فحسب ، كما أنهم (أي المشاهدين) بكامل إدراكهم عارفون أن ما يشاهدون ليس روما أو أثينا أو الإسكندرية حيث تقع الأحداث ، ولكن ما يشاهدون هو مسرح خشبي أو حجري موجود في مكان واحد» .

(١) جلبرت ، ص ٨٠ .

إن مفهوم الجمال يوجب ألاّ تكون الحبكة الفنية طويلة جداً ولا قصيرة جداً ، بل تقع في مجال المدرك من الأشياء الذي تقع عليه العين وتستوعبه وتدركه حين تراه .

ب- اكتمال الفعل وترابطه wholeness

والمقصود هنا أن يكون لكل جزء من جزيئات الحبكة ارتباط وثيق غير منفصم مع الأجزاء الأخرى بحيث تكون هذه الأجزاء فعلاً واحداً مكتملاً له حجم وطول مناسبان .

ج- كمال الفعل completeness

يعني كمال الفعل أن يكون له بداية ووسط ونهاية . والبداية لا تأتي بالضرورة بعد شيء آخر ، ولكن يأتي بعدها ويعقبها بالضرورة شيء آخر أو ينتج عنها ويتولد منها . وتأتي «النهاية» بعد شيء آخر بالحتمية أو الاحتمال ، ولكن ، بطبيعة الحال ، لا يأتي بعدها شيء آخر ، في حين ، يأتي «الوسط» بعد شيء آخر ويأتي شيء آخر بعده . وعلينا أن ندرك هنا أن بداية الفعل أو وسطه ونهايته مرتبط بالاختيار والانتقاء الفني selection للحدث الذي اختاره كاتب المسرحية . والمقصود هو أن النهاية والوسط والبداية هي لحدث واحد من حياة البطل . ولهذا يقول أرسطو إن «الحبكة العرضية الإبيسودية episodic» من أسوأ أنواع الحبكات وأقلها اكتمالاً وتماماً . واعني بالحبكة العرضية تلك التي يعوز أجزاءها الترابط حسب قوانين الاحتمالية والضرورة . وهذه الحبكات يؤلفّها إما كتّاب يتصّفون بالضعف

الفني أو كـتّـاب جـيـدون يضطرون إلى اللجـوء إلى مـثل هذه الحبكات في حالة منافسة غيرهم ، إذ يطيلون حبكاتهم فوق المألوف ويخرجون عن الصحيح والطبيعي» .[١]

ويرى أرسطو أن الحبكة الفنية تنقسم إلى جزئين : الأول خاص بالتعقيد complication والآخر بالحل resolution . ويعني بالتعقيد كل ما يمتد من بداية المسرحية إلى النقطة التي تسبق الانقلاب reversal في حياة بطل المأساة . أما الحل فيبدأ من نقطة الانقلاب والتحول في حظ البطل إلى النهاية . ولا بد أن أذكر هنا أن الأحداث السابقة لبداية المسرحية هي جزء من التعقيد وتُستحضر عن طريق إشارات إليها (flashbacks) خلال المسرحية . ولتكون الحبكة الفنية على أفضل صورها يجب أن تكون منفردة single وليست مزدوجة double . ويعطي أرسطو مثالاً على الحبكة المزدوجة ملحمة **الأوديسة** التي يعاقب فيها الأشرار ويكافأ الأخيار . وبما أن الحبكة المزدوجة مبنية على مراعاة رغبات المشاهدين وميولهم فإنها لا تؤدي إلى تحقق اللذة والمتعة وهما الصفتان المميزتان للعمل التراجيدي .

أما التعرف recognition ، وهو عنصر من عناصر الحبكة الفنية التي تساعد على ربط أجزائها وانسجام هيكلتها ، فأربعة أنواع :

أ) التعرف عن طريق العلامات والأمارات (tokens) . وهو من أقل أنواع التعرف أهمية من الناحية الفنية . ومثال على ذلك تعرف مربية أوديسيوس عليه عندما رأت نُدب جراح معينة على جسمه .

---

(١) المصدر نفسه ، ص ٨٢ .

ب) التعرف من خلال التذكر حيث تثار ذاكرة البطل عندما يشاهد شيئاً معيناً أو يراه (كأن يرى صورة ويجهش بعدها بالبكاء) . ومثال على هذا النوع بكاء أوديسيوس عند سماعه عازف القيثارة يروي قصة الكينوس Alcinous .

ج) التعرف من خلال الاستنتاج reasoning ، ومثال ذلك استنتاج أوريستوس Orestes ، في مسرحية *Iphigenia* ليوليوس السفسطائي Polyidus the Sophist ، من أنه سوف يلقى مصير أخته التي ضُحّي بها عند المذبح . وهذا النوع يأتي من حيث الأهمية بعد التعرف المتأتي من التطور التدريجي الترابطي للحبكة الفنية .

د) التعرف من خلال الاستنتاج الخاطئ false reasoning الذي ينتج عادة من اختلاط الأمور وتشابكها كما في مسرحية أوديسيوس **الرسول الزائف** Odysseus the False Messenger ،حيث ادّعى الرسول الزائف هذا أنه سوف يعرف قوس أوديسيوس الذي لم يسبق له رؤيتها . وهكذا استنتج المشاهد خطأً أن هذا الرسول هو أوديسيوس نفسه .

هـ) التعرف الناتج من تدخل الكاتب بمجريات الحبكة . وهذا التدخل هو إضافة مفروضة فرضاً على الحبكة وليس نابعاً من ترتيبها وتطورها ، مثل التعرف عن طريق الرسائل وغيرها .

و) التعرف من خلال التطور التدريجي الترابطي بصيرورة الفعل . وهو أفضل أنواع التعرف وأكثرها دلالة على فنية الحبكة ومتانتها وتمكّن الكاتب ومهارته .

وهكذا يؤكد أرسطو في معالجته لكل جزء من **صناعة الشعر** أن

ما يجعل الحبكة الفنية مؤثرة وفاعلة هو إدخال ما تحتاجه هذه الحبكة (حسب الاحتمالية والسببية) ، وليس فرض ما يرغب الكاتب فيه . فعندما يبدأ الكاتب «بنسج» خيوط حبكته الفنية تكتسب مسرحيته وجوداً مستقلاً ومنفصلاً عن رغبات كاتبها وأهوائه ، بحيث تطور الأحداث ذاتها حسب منطقها الداخلي فحسب .

٢- الشخصية التراجيدية Character

يرى أرسطو أن الشخصية تعكس الهدف الأخلاقي العام لمكونات الحبكة الفنية ، ولهذا لابد أن تكون :

أ) شخصية خيرة صالحة . ويتضح خير الشخصية وبعدها عن الشر والخطيئة من الاختيار الذي هو فعل يفصح عن طبيعة الشخصية وقيمها الإنسانية . فالاختيار ، كما يقول أرسطو ، يظهر معدن الشخصية وجوهرها .

ب) شخصية ملائمة appropriate ؛ والملائمة تعني توافق تصرف الشخصية وأفعالها مع طبيعتها أو وضعها الاجتماعي والوظيفي وغير ذلك .

ج) شخصية فيها صفات مشابهة resemblance . ويقول أرسطو إن المشابهة التي يقصدها مختلفة عن الموائمة appropriate . ومع أن أرسطو لم يشرح ما يعنيه بالمشابهة ، إلا أن القارئ المدقق في **صناعة الشعر** يدرك أن أرسطو يقصد ، على أكثر الاحتمالات ، مشابهة مع الحياة من حيث المحاكاة ، أو مشابهته مع النموذج الأسطوري الذي كان مسرحيو اليونان يحاكونه .

د) شخصية متسقة consistent مع ذاتها إلى النهاية . أما إذا لم تكن

متسقة فيجب أن تبقى كذلك حتى النهاية أيضاً . فالأصلُ هو ثباتُ الشخصية وبقاؤه كما هو دون تغير .

هـ) شخصية يعتورها ضعف ونقص سمّاه ، في الأصل اليوناني ، hamartia . وهي كلمة تعني أن يتصف البطل التراجيدي بعيب ناجم عن سوء تقدير للأمور أو عجز في فهم الطبيعة البشرية أو غلبة لعاطفة أو غريزة أو شهوة يؤدي في النهاية إلى سقوط هذا البطل حيث يضيع كل شيء وتنتهي الأحداث بموته . إن هذا «العيب» في شخصية البطل التراجيدي الذي هو نبيل وذو مكانة رفيعة بين الناس (ملكاً أو قائداً أو زعيماً كبيراً) ليس ناجماً عن شر أو متحصلاً من خطيئة . ولو كان مرتبطاً بالشر لما أصبح البطل شخصية مأساوية يثير سقوطه مشاعر الخوف والشفقة ، التي تؤدي إلى التطهير المأساوي الذي يعدّ أحد أهم عناصر المسرحية عند أرسطو . إن وجود خطأ ما عند هذا البطل أمر في غاية الأهمية . فلو كان هذا البطل شخصاً فوق مستوى البشر لأصبح تعاطف المشاهدين معه غير ممكن كونه صار أقرب إلى التجريد منه إلى الإنسان . ولهذا يجب أن يكون فوق مستوى الناس العاديين من حيث المكانة والتحمل ولكنه في الوقت ذاته يرتكب أخطاءً تؤدي إلى سقوطه وموته . وكلما علت مكانته كان سقوطه أكثر إثارةً لمشاعر الخوف والشفقة .

و) شخصية تكون تصرفاتها وأقوالها مرتبطة (كما هو الحال في الحبكة الفنية) . بمبدأ الضرورة والاحتمالية . يقول أرسطو :

> وكما هو المتبع في بناء الحبكة ، ينبغي على الشاعر – في تصويره للشخصية– أن يهدف دائماً إلى تحقيق

الحتمية أو الاحتمال . بمعنى أن أي شخص يقول كذا أو كيت ، ينبغي أن يكون ما يقوله ، أو يفعله ، هو النتيجة المحتملة ، أو الحتمية لشخصيته ؛ وكذلك فإن أية حادثة تتلو الأخرى ، ينبغي أن يكون التتابع جارياً على مقتضى الحتمية أو الاحتمال . من ذلك يتضح ، أن حل المسرحية – هو الآخر – يجب أن يصدر عن الحبكة نفسها ، وألا يعتمد على القوى فوق الطبيعية (كاستعمال «الآله الإلهية») ، كما حدث في مسرحية «ميديا» ، أو في مشهد عودة اليونانيين «الإلياذة» . و «الآله الإلهية» يفضل استعمالها فقط في الأحداث التي تقع خارج نطاق النص المسرحي : أ- كالأحداث السابقة التي ليست معرفتها في طوق الإنسان . ب- أو الأحداث التي ستأتي فيما بعد ، التي تتطلب التنبؤ بها ، أو الإعلان عنها ، ما دمنا نعزو إلى الآلهة قدرة على الإطلاّع على كل شيء . كما ينبغي ألاّ يقع بين الأحداث شيء منها غير معقول ، أو غير ممكن ، ولكن إذا لم يكن من المستطاع تجنب استعمال غير المعقول ، أو غير الممكن ، فعلينا أن نقصره على ما هو خارج النص التراجيدي . كما في مسرحية «أوديب» لسوفوكليس .[1]

---

(١) **كتاب أرسطو فن الشعر** ، ترجمة إبراهيم حمادة (مكتبة الأنجلومصرية ، ١٩٨٢) ، ص ١٨٠-١٨١ .

٣- الفكر Thought

يبين أرسطو أنه قد سبق أن عالج موضوع الفكر في كتابه **فن البلاغة** باعتباره ، حسب رأيه ، تابعاً للبلاغة وملازماً لها . ففي الكتاب الأول والكتاب الثاني من **فن البلاغة** يضع أرسطو تحت باب «الفكر» كل تأثير ينشأ عن الكلام واستعمالاته مثل البرهنة Proof ، والدحض والدليل refutation وإثارة مشاعر الخوف والشفقة ، وتوليد المشاعر التي تجعل الأمور مهمة أو غير مهمة . ومن الجدير بالذكر في هذا المجال أن هنالك تشابهاً بين الفعل action والفكر thought لأن كلاًّ منهما موجه لاستثارة المشاعر والعواطف وبخاصة الخوف والشفقة والغضب . ويكمن الفرق بينهما في أن تأثير الفعل يتم دون استعمال الكلام على عكس التفكير المتأتي من المتكلم (أو الشخصية) والطريقة التي يستعمل فيها المتكلم الأداة اللغوية . واضح أن أرسطو يعقد هنا نوعاً من المقارنة والموازنة بين الخطيب وشاعر المأساة ، وهذا ما جعله يعالج موضوع الفكر في **فن البلاغة** . أما محصلة هذا كله فهو ربط بين الشخصية والفكر . فالفكر ليس آراءً وأفكاراً أو استنتاجات فلسفية ، ولكنه مجموعة من المشاعر والأحاسيس والانطباعات النهائية التي تتولد عند المشاهد أو القارئ نتيجة لكلام الشخصيات ؛ وإلا ، يقول أرسطو «ما وظيفة المتكلم إذا كانت الأمور واضحة دون استعمال الكلام» ؟!

٤- العواطف والمشاعر

إثارة المشاعر والعواطف (وبخاصة عاطفتا الخوف والشفقة) عامل أساس في التراجيديا . وتتم عملية الإثارة – حسب أرسطو – إما من

خلال البناء الداخلي للعمل التراجيدي والطريقة الفنية التي ربطت بها أجزاء الحبكة وعناصرها أو من خلال ما يسمى بالمرئيات المسرحية spectacle . وبطبيعة الحال ، فإن المشاعر التي تثار عن طريق الحبكة الفنيــة دليل واضح على عظمــة شــاعــر المســرحيــة وتمكنه من فنون الأدب ، أما الإثارة من خلال المرئيات الحسية فدليل على الضعف والتواضع الفني . يقول أرسطو موضحاً فكرته هذه :

يمكننا أن نشعر بتأثير المأساة حتى وإن لم يقم بتمثيلها أناس مـحـتـرفـون . إضـافـة إلى هذا فـإن خلق المؤثرات المســرحـيــة يرجع عــادة إلى أرباب المهـارات الخـاصــة بالإخراج المسرحي ولا علاقة لها البته بتمكن ومهنية شاعـر التـراجيديا الفنيـة الذي يعطي جل اهتمامه إلى بناء المسرحية وترابطها الداخلي .[1]

يربـــط أرسطـو هنـــا بـين المرئيات المسـرحيـة وإثارة الغـريب المرّوع the monstrous الذي يأتي عــادة من تأثيــرات خــارجــة عن العــمل الأدبي تثير في النفس مشاعر بدائية غير منضبطة ولا يتم التخلص منها في نهاية المسرحية من خلال التطهير المأساوي catharsis الذي يرتبط مع ما هو مؤلم ومفجع terrible المتأتي من المحاكاة الأديبة لأفعال البـشـر ومـصـوغ على شكل حـبكة فنيـة مـرتبطة بقـوانين الضــرورة والاحـتـمـاليـة . فـالمرئيـات المسـرحيـة تأثيـر آت من خـارج عـالـم الفن الشعري والمحاكاة الأدبية ، في حين أن المشاعر المثارة من خلال الحبكة الفنية نابعة من أعماق عالم الفن كنتيجة للمحاكـاة الأدبية . يقول

---

(١) جلبرت ، ص ٨٧-٨٨ .

أرسطو باختصار ووضوح بأن «أولئك الذين يسعون من خلال استعمال المرئيات المسرحية لخلق جو من الترويع لا علاقة لهم بفن المسرحية من قريب أو بعيد» . إن إثارة المشاعر من خلال البناء المسرحي هو السبيل الأمثل الدال على تفوق الشاعر وتمكنه من ناصية المهارة الفنية . إن أفضل فعل يمكن أن يولد هذه المشاعر هو ما يحدث بين أناس بينهم روابط عاطفية . فعندما يقتل عدو عدوه أو يقع القتل بين أناس لا هم بالأصدقاء ولا بالأعداء فإنه ليس في ذلك ما يثير في النفس مشاعر الشفقة والخوف إلا (إذا كان العذاب في حد ذاته مثيراً للشفقة) . لهذا فإن على الشاعر المسرحي أن يبحث عن الأحداث المأساوية التي تقع بين أقرباء بصلة الدم كأن يقتل ابن والده ، أو أخ أخاه أو أم ابنها أو ابن أمه أو أي فعل من هذا القبيل يقع بين أقارب وأصدقاء وأحّبه .[١] إن المتعة الناتجة عن مثل هذه المشاهد المخيفة متأصلة في الطبيعة البشرية

(١) يقول أرسطو في هذا المجال «أن على الكاتب المسرحي أن يظهر الشخصية في وضع فعل القتل ، ولكن يمكن التعرف على الحقيقة قبل تنفيذ الفعل بالكامل وبشكل نهائي . ويتمثل ذلك في مسرحية *Cresphontes* ليوروبيديس Euripides حيث تَهِمُ ميروب Merope بقتل ابنها ولكنها تعرف من هو وتتوقف عن تنفيذ ما همت به . وكذلك الحال في مسرحية *Iphigenia at Taurus* حيث تتعرف الأخت على أخيها في اللحظة الحرجة التي تهم فيها بقتله وتتوقف عن فعلتها . وهذه أمثلة على الأفعال الأكثر مأساوية . ولهذا سعى كتاب التراجيديا منذ زمن بعيد إلى اختيار الأسر (وعددها قليل) التي وقعت لها تلك الأحداث المأساوية» . ويجب أو أوضح هنا أن أرسطو يقول شيئاً يناقض ما قاله عن التحول والتعرف في الجزء 52a2q إذ كيف تنتهي المأساة نهاية مفجعة وتثار مشاعر الخوف والشفقة إذا تم التعرف قبل حدوث الفعل . ففي جميع الحالات ==

لأننا نحصل على المتعة من خلال المحاكاة . فنحن نتعلم من المحاكاة ونتمتع عندما نرى الأحداث وقد صورت لنا بشكل فني وتمت محاكاتها بإتقان وإحكام . فمشاهد المعاناة والألم تصبح مادةً للسعادة والمتعة في بناء درامي متكامل ، تنتفي فيه الأجزاء غير المترابطة وتتناغم بانسجام تلك الأجزاء المترابطة للحدث في قالب فني مركز ومكثف وموحد الجزيئات والعناصر . إن البناء الفني في هذه الحالة يقدم للمشاهد نوعاً من العزاء لأنه يعطيه عالماً فنياً متكاملاً وسط الكارثة الإنسانية التي تحدث للبطل التراجيدي . وبهذا تصبح الحبكة الفنية المتقنة الصنع بمثابة البناء والنظام في وجه الدمار والموت .

ثالثاً: شكل المحاكاة وكيفيتها The Howness of Mimesis

١- أدوات المحاكاة

تأخذ المحاكاة ، كما يقول أرسطو ، أشكالاً عدة ، فهنالك أناس يحاكون أشياء كثيرة عن طريق عمل صور لها مستخدمين الأشكال والألوان ، وهنالك آخرون يستخدمون الأصوات والأوزان وإيقاعاتها «مثل الضاربين على القيثارة أو الصافرين في الناي» الذين يستعملون الوزن والإيقاع . أما المشتغلون بفنون الرقص فيستخدمون الوزن وحده دون الإيقاع . ولكن ، هنالك فن يحاكي عن طريق استخدام اللغة

== التي ذكرها أرسطو يتم التعرف قبل حدوث الفعل حيث تنتهي المسرحية نهاية سعيدة . ولكن كيف نعتبر مثل هذه الأعمال مأساوية في حين يصر أرسطو في **صناعة الشعر** أن من شروط المأساة حدوث الفعل الكارثي وهو القتل و الموت .

وحـدها نثـراً أو شعـراً . وهذا الفن ، يقـول أرسطو ، «ليس لـه اسم أو مصطلح» في زمانه . والمقصود بطبيعة الحال فن الشعر والذي يستعمل هنا ليدل على جميع الأجناس الأدبية المعروفة في زمن أرسطو وهي : شعر الملاحم والشعر الدرامي (التراجيديا والكوميديا) والديثرامبوس (وهو شعر غنائي تؤديه جوقات عند معبد الإله ديونسيوس إله العنب والخمر عند اليونانيين القدماء) . وأداة المحاكاة المستعملة في هذه الأجناس الأدبية هي اللغة . وعندما يعالج أرسطو هذه الأداة فإنه يعالج اللغة اليونانية المستعملة في زمانه . ويتم عادة حذف بحث أرسطو في الكلمات وأنواعها وقواعدها وأصواتها واشتقاقها من ترجمات صناعة الشعر إلى اللغات الأخرى ، لسبب معروف هو أن هذا بحث في قواعد وكلمات لغة قديمة وغريبة لا فائدة للقارئ من الإطلاع عليه .[1]

---

(١) يمكن إعطاء تمييز أرسطو بين الكلمات مثالاً على معالجته موضوع اللغة في عصره وزمانه ، إذ يميز بين نوعين من الكلمات : بسيطة ومركبة . ويقصد بالكلمات البسيطة التي تتكون من أجزاء لا دلالة لكل منها على حدة . أما المركبة فتتألف إما من جزء له دلالة مع جزء آخر ليس له دلالة ، وإما من جزئين لكل منهما دلالة . وقد تكون الكلمة في هذه الحالة ثلاثية أو رباعية أو متعددة الأجزاء ؛ وهذا النوع من الكلمات يستعمل في أغاني الديثرامبوس . ومهما يكن شكل الكلمة من حيث بنائها فإنها إما تكون كلمة مألوفة وشائعة لدى الناس العاديين أو كلمة أجنبية يستعملها الغرباء . ويمكن أن تكون الكلمة مألوفة عند سكان مدينة ما وأجنبية عند سكان مدينة أخرى . والكلمات الأجنبية الغريبة تصلح أكثر ما تصلح للاستعمال في شعر الملاحم . وهنالك أيضاً كلمات ابتدعها الشاعر نفسه ، كما أن هنالك كلمات مطولة ومنقوصة أو معدلة .

وتعـدّ الاسـتـعـارة metaphor عند أرسطو أهم أدوات المحـاكـاة وأخطرها وأكثرها فنيـة . ويعـرف أرسطو الاسـتعارة بأنها «إعطاء اسم يدل على شيء إلى شيء آخر وذلك عن طريق تحويله إما من جنس إلى نوع أو من نوع إلى جنس أو من نوع إلى نوع أو باستخدام القياس analogy» . ويعطي مـثـالاً على ذلك قـولنا «هنا ترسـو سـفني» ؛ فالإرساء في الميناء هو نوع من جنس الوقوف ولهذا فهذه العبارة تحويل مجازي من جنس إلى نوع . أما القيـاس هنا فالمقصود به الاتساق proportion مثل قـولنا «إن مَثَل الشيـخوخة للحياة كمثل المساء للنهار» . وبهذا يستطيع المرء أن يقول أن المساء هو شيخوخة النهار أو أن الشيخوخة هي مساء الحياة أو غروب شمس الحياة .ويعطي أرسطو أهمية كبيرة لاستعمال المجاز ويعدّه سمة من سمات العبقرية لأنه يساعدنا على اكتشاف التشابه والروابط بين الأشياء ، ويدل على نفاذ بصيرة وعلى نظرة فاحصة تسبر غور الظواهر الحياتية وتجد بينها تشابهاً ومشتركات لا تدركها العين غير الفاحصة وغير الشعرية . ولهذا عدّ أرسطو الاستعارة والمجاز وسيلة ربط وتوافق . ولكن يجب أن يتم هذا الربط حسب القاعدة الأساس في استعمال المجاز وهي الملاءمة والاتساق ، إذ لا يجوز أبداً تحويل صفته من شيء إلى شيء آخر قسراً وتعسفاً بحيث لا يقبلها الذوق والحس الغريزي الطبيعي عند الناس . فالمحاكاة شيء مغروس في الطبيعة البشرية ولا بد أن تكون أدواتها متوافقة مع هذه الطبيعة . ومن الجدير بالذكر بهذا الصدد أن أرسطو يتطرق إلى الاستعارة في **كتاب البلاغة** (الجزء الثالث ، النص الثاني) حيث يقول «إن الاستعارة وغيرها من أنواع المجاز تضفي على العمل الأدبي جمالاً وتعطيه نكهة لها متعةُ غريبة غير مألوفة .

ويجب أن يكون المجاز مناسباً غير مبالغ فيه أو بعيد عن المعقولية . ولكن ، في الوقت نفسه ، يجب ألاّ يكون واضحاً بشكل جلّي كما يجب أن يُؤخذ من الأشياء الجميلة» .

أما استعمال الكورس (أو الجوقة) فهو ، حسب رأي أرسطو ، جزء أساس من العمل المسرحي ويجب أن يعامل كأحد الممثلين ويسمح له بالمشاركة في الفعل والحدث . ويمدح أرسطو سوفوكليس لأنه اتبّع هذا النهج في التعامل مع الكورس ، وهو الأمر الذي لم يقم به يوروبيديس وبعض المسرحيين المتأخرين الذين لم يربطوا أناشيد الكورس ربطاً محكماً بموضوع المسرحية . أما الأغاني والموسيقى ، فيرى أرسطو أنها فواصل ترفيهية interludes فحسب ، ويؤكد في معالجته لاستخدام الكلمات على وجوب كونها مألوفة للناس شريطة أن لا تكون من النوع الذي يستخدمه أراذل الناس ودهماء القوم . ولهذا فإنه لا مناص من أن تكون الكلمات أفضل من مستوى كلام الناس العادي وأرقى مكانة . ويرى أرسطو أن من الممكن جعل لغة الشعر أرفع مكاناً من الكلام العادي عن طريق ترتيبها وانتقاء كلماتها ووضعها في سياقات فنية .

٢- طرق المحاكاة وأساليبها

The Manner (technique) of Mimesis

يرى أرسطو أن هنالك ثلاث طرق للمحاكاة في الشعر ، هي :

أ- الأسلوب السردي القصصي الذي يستخدم المتكلم الثالث ، حيث تتم المحاكاة فيه بطريقة غير مباشرة .

ب- الأسلوب المختلط الذي يكون في بعض أجزائه أسلوباً سردياً غير

مباشر ، وفي أجزاء أخرى أسلوباً درامياً تتكلم فيه الشخصيات بشكل مباشر كما في ملاحم هوميروس .

ج- الأسلوب الدرامي المباشر الذي تقوم فيه الشخصيات بتمثيل الأفعال بشكل مباشر . ومما لا شك فيه أن هذا النوع هو الأفضل لكونه محاكاة مباشرة لأفعال أشخاص في واقع الحياة .

أما استخدام المرئيات المسرحية الذي سبقت الإشارة إليه عند البحث في مادة المحاكاة فيعدّه أرسطو أسلوباً سقيماً لا قيمة له لأنه لا يثير في النفس مشاعر الخوف والشفقة ، ولا ينمّ عن مقدرة فنية . ولكنه ، على أي حال ، يزيد من التأثير العام (غير الفني) للمسرحية .

٣- البنية المسرحية Structure

تعني البنية المسرحية النسيج الدرامي الذي تمت حياكته بشكل جعل الفعل يحرك ذاته بصيرورة داخلية أوجدتها الطريقة التي يتم بموجبها ترتيب الأحداث . كما أنه مرتبط كذلك بترتيب عناصر المأساة حسب الأهمية التي يرتبها أرسطو كما يلي : الحبكة الفنية والشخصية والفكر واللغة والموسيقى والنغم والمرئيات . لهذا يرى أرسطو ضرورة وجود مخطط outline أولّي للبنائية المسرحية ، وعلى الكاتب التفكير والتمعن فيه قبل إخراجه بالشكل المطلوب درامياً . فالبنية المسرحية هي الوحدة العضوية التكاملية لجميع عناصر المأساة . وكما سبق أن ذكرت فإن المأساة تتكون بنيوياً من التعقيد الذي يمتد من البداية إلى نقطة التغير والانقلاب في حياة البطل إضافة إلى الحل resolution الذي يتبع هذا التعقيد . والشاعر لا يحاكي بشكل

سلبي ولكنه يتعامل مع كل التفاصيل بمهارة ودراية تجعله صانعاً محترفاً وبنّاءً لعوالم جديدة لها قوانينها ومعاييرها الخاصة بها . وبسبب تمكنه من خلق بنية درامية قائمة على التمام والكمال الفني المتمثل بالحبكة الفنية المستمدة عناصرها الأولية من عالم الواقع والحياة فإنه يقدم للمشاهد والقارئ حقيقة مبنية على ما يمكن أن يحدث حسب عالم المسرحية ذاتها . ولهذا السبب بالذات يرى أرسطو أن التاريخ يتعامل مع الخاص ومع ما حدث ، أما الشعر فهو عالمي يتعامل مع الحقيقة الكلية . فالخلاف بين الشاعر والمؤرخ لا يكمن في التأليف نظماً أو نثراً . فأعمال هيروديتس ، يقول أرسطو :

> كان يمكن أن تصاغ نظماً ، ولكنها –مع ذلك– كانت ستظل ضرباً من التاريخ سواء كانت منظومة ، أو منثورة . بيد أن الفرق الحقيقي يكمن في أن أحدها يرى ما وقع ، والآخر ما يمكن أن يقع . وعلى هذا ، فإن الشعر يكون أكثر فلسفة من التاريخ وأعلى قيمة منه ؛ لأن الشعر عندئذ يميل إلى التعبير عن الحقيقة الكاملة ، أو العامة ؛ بينما يميل التاريخ إلى التعبير عن الحقيقة الخاصة ، أو الفردية . وأعني بالحقيقة الكلية ، أو العامة ، ما يقوله أو يفعله نمط معين من الناس ، في موقف معين على مقتضى الاحتمال أو الحتمية . وهذه الحقيقة الكلية ، أو العامة ، هي التي يهدف إليها الشعر ، حتى عندما يضيف الأسماء المعينة للشخصيات . أما الحقيقة الخاصة أو الفردية ، فيمكن أن نستشهد عليها– مثلاً – بما فعله الكبيادس او ما جرى له . . . وبناء على ما

سبق ، يتضح أن الشاعر «أو الصانع» ، ينبغي أن يكون صانع قصص أو حبكات أولاً ، وقبل أن يكون صانع أشعار ، لأنه شاعر بسبب محاكاته ؛ وهو إنما يحاكي أفعالاً . ولو حدث أن عالج موضوعاً من واقع التاريخ الفعلي ، لظل شاعراً ، فليس هنالك سبب يمنع من أن تكون بعض الأحداث التي وقعت تاريخيا ,تتفق في ترتيبها مع قاعدتي الاحتمال والممكن ، ومن ثم ، فإنه يكون شاعراً بالكتابة عنها .[1]

وهكذا يربط أرسطو الاحتمالية بالمحاكاة (أو الحبكة الفنية) وعالمية الشعر . وهو بذلك قد جعل الاحتمالية الفنية الجمالية أمراً داخل العمل الفني ذاته منبثقاً منه ومتحققاً بسببه . ومع أن هذه «الحقيقة» قد تبدو لبعض الناس غير معقولة وحتى مستحيلة ، إلا أن المستحيل المحتمل أفضل من المحتمل غير المعقول . أما الزائف والباطل فمرتبطان ،حسب أرسطو ، بالعجز الفني عند الشاعر فحسب . إن هذه الآراء الرفيعة العميقة تجعل **صناعة الشعر** وثيقة نقدية لا نظير لها في التاريخ النقدي العالمي على مر الأيام والأزمان ، لأنها ركزت على العمل الفني نفسه وعلى بنائيته وقوانينه الذاتية بمعزل عن أيّة أمور خارجة عنه ؛ فوحدة العمل الأدبي العضوية وعلاقة أجزائه ومكوناته ضمن نسيج محبوك بمهارة وإتقان هما جوهر المأساة .

---

(١) **كتاب أرسطو فن الشعر** ، ترجمة إبراهيم حمادة ، ص ١٣٧-١٣٨ .

رابعاً: الأجناس الأدبية

يذكر أرسطو الأجناس الأدبية التالية :

١- المسرحية (الدراما) Drama

لا بد من الإشارة إلى أن كلمة دراما drama وكلمة فعل action كلمتان متقاربتان من حيث الأصول والجذور اللغوية اليونانية القديمة .[1] ويقول أرسطو إن الدوريين (وهم سكان Doris ويمثلون جنساً من أجناس أربعة تكوّنُ الشعبَ اليوناني) يصّرون على أنهم أول من ابتدع التراجيديا والكوميديا ، وحجتهم في ذلك أن كلمة كوميديا comai كلمة دُورية تعني القرى الصغيرة المتناثرة في ضواحي المدن . أما الكلمة الأثينية demes فلا علاقة لها بكلمة comadzein ، ولكنها مرتبطة بالكلمة الدورية comai لأن ممثلي هذا الجنس الأدبي كانوا من غير المرغوب فيهم في المدن والحواضر حيث كان ينظر لهم بدونية واحتقار . وقد نشأت التراجيديا والكوميديا في الأصل نشأة ارتجالية غير مخطط لها ؛ إذ كانت نشأة الترجيديا الأولى على أيدي مغني الديثرامبوس في حين ترجع نشأة الكوميديا إلى الأغاني والأناشيد التي عرفت بالأغاني الفالية phallic songs . وقد تطورت التراجيديا على عدة مراحل من قبل اسكيلوس Aeschylus وسوفوكليس Sophocles إلى أن استكملت مقوماتها واستقرت كجنس أدبي مسرحي . والمسرحية عند أرسطو نوعان ، هما :

---

(١) انظر ملاحظة رقم ١٤ ص ٧٢ في جلبرت .

أ) التراجيديا (المأساة)

يعرف أرسطو التراجيديا على أنها «محاكاة لفعل جاد وتام في ذاته له طول مناسب مكتوبة بلغة جميلة مزينة بكل أصناف الزينة الفنية ، وتتم المحاكاة فيها حسب الأسلوب الدرامي وتُثير في النفس البشرية مشاعر الخوف والشفقة حتى يمكن التخلص من هذه المشاعر وتهدأ النفس وتتطهر من هذه المشاعر في نهاية العمل التراجيدي» . أما مكونات التراجيديا فهي الحبكة الفنية والشخصية والفكر واللغة والموسيقى والنغم والمرئيات المسرحية . وقد تمت معالجة هذا التعريف وبحث مكونات التراجيديا في سياق هذا الكتاب . وما يعنين هنا هو الجزء المتعلق بموضوع التخلص من مشاعر الخوف والشفقة في التراجيديا ، أو ما يعرف عادة بالتطهير المأساوي الذي يأتي في نهاية تعريف أرسطو للمأساة . ومما لا شك فيه أن مبدأ التطهير المأساوي catharsis يأتي من حيث الأهمية في مقدمة الأفكار التي يطرحها أرسطو في **صناعة الشعر** . ولكنه في الوقت ذاته شكّل معضلة كبيرة لمؤرخي النقد الأدبي وشارحي عمل أرسطو الخالد ، لدرجة أن أحد أكبر شرّاح صناعة الشعر أعلن بصراحة أنه لم يستطع «فهم كيف يتم التخلص من المشاعر عن طريق المشاعر ذاتها»[1] . وقد لجأ نقاد آخرون إلى شرح مفهوم التطهير المأساوي في ضوء بعض ملاحظات أرسطو عن المعالجة المثلية في كتاب **السياسة** Politics ، حيث يُشير إلى نوع من الموسيقى تستعمل في معالجة مرضى الهلوسة الدينية الذين يعودون بعد سماع هذه الموسيقى إلى حالتهم الطبيعية . كما أن

---

(١) انظر ملاحظة رقم ٢٦ ، ص ٧٦ في جلبرت

أفلاطون يشير في كتاب **النواميس** Laws إلى معالجة هؤلاء المرضى عن طريق الموسيقى ، حيث «يثارون لكي يرجعوا لحالتهم الطبيعية» الأولى كما تفعل المربيات المحترفات اللواتي يهدئن من روع الأطفال المثارين . وقد فهم النقاد الإيطاليون في عصر النهضة الأوروبية التطهير المأساوي على هذا الأساس الطبي حيث يؤخذ الدواء من الداء .[(١)]
وهكذا فهم الشاعر الإنجليزي الكبير جون ملتون (١٦٠٨-١٦٧٤) التطهير المأساوي عندما كتب مقدمته النثرية إلى مأساة شمشون الجبار التي يقول فيها إن «المأساة كما كتبها الأقدمون اعتبرت دوماً الأكثر جدية وتعليمياً وحثاً على الأخلاق من بين كل القصائد ، ولهذا يقول أرسطو عنها بأنها من القوة بمكان بحيث تثير مشاعر الشفقة والخوف أو الفزع لكي تطهر النفس من هذه العواطف وما شابهها ؛ أي أنها تسكنها وتضعها في وضع صحيح عن طريق المتعة المتأتية من القراءة أو من مشاهدة هذه العواطف تحاكى بشكل جيد . والطبيعة شاهد على صحة رأيه هذا (أي رأي أرسطو) حيث نجد أن الطب يستخدم الأشياء ذات الصفات الحزينة الكئيبة لمداواة الكآبة والحزن ، مُر ضد مُر ، وملح لإزالة الأمزجة المالحة الحادة .[(٢)]

وقد رأى فريق ثالث من النقاد أن مفهوم التطهير المأساوي هو رد

---

(١) انظر على سبيل المثال مقالة Antonio Minturno المعنونة L'Arte Poetica المنشورة عام ١٥٦٤ ، ومقالة Giambattista Guarini المعنونة Compendium of Poetry-Tragicomic المنشورة عام ١٦٠١ .

(٢) انظر ص ٥٢٩ في :

Merritt Hughes, ed., John Milton : *Complete Poetry and Major Prose* , 1957.

أرسطو الضمني على ما قاله أستاذه أفلاطون من أن الشعر يهيج العواطف والمشاعر إلى حد يخرجها عن سيطرة العقل ، وهو بهذا يحدث اضطراباً وتأثيراً غير مستطاب في النفس البشرية . وجواب أرسطو هو أن الشعر يثير العواطف كي يخلص النفس البشرية منها حيث تهدأ وتستقر .

لا بد من الإقرار بهذا الصدد أن إيمان أرسطو بالتأثير الصحي والأخلاقي للأدب والفن أمر متضمن في الكثير من كتاباته ، كما أن هذا الإيمان موضوع منسجم تماماً مع الفكر اليوناني زمن أرسطو . وقد ذكر أرسطو التطهير المأساوي عند كلامه عن تأثير الموسيقى في كتابه **السياسة** ، كما ذكر كذلك أنه سيبحث هذا الموضوع بشكل مستفيض ومفصل في **صناعة الشعر** . ولكن ، للأسف الشديد ، فإن الجزء الخاص بالتطهير المأساوي غير موجود في **صناعة الشعر** كما هي عليه الآن .

ولكن ، وعلى الرغم من وجاهة الآراء السابقة ، إلا أن الدارس المتفحص لصناعة الشعر ، وبخاصة الأجزاء المتعلقة بالحبكة الفنية ومبدأ الاحتمالية وبنائية المسرحية ، يدرك أن مفهوم التطهير المأساوي عند أرسطو عملية مستمرة تتطور مع تطور الحبكة الفنية وتتفاعل مع عناصرها في بنائية أحداث المسرحية . وأرى أن عملية إثارة مشاعر الخوف والشفقة والتخلص من هذه المشاعر تتم على النحو التالي . إن أول ما يحدث هو ، بطبيعة الحال ، إثارة هذه المشاعر لأن الإثارة شرط مسبق ولازم للتهدئة والسكينة . أما التهدئة ، التي تتلو الإثارة ، فهي عملية تدريجية تنتهي بالسيطرة على هيجان النفس البشرية وتطهيرها من المشاعر المزعجة . وكلمة تطهير ذاتها catharsis تعني في القاموس

الطبي اليوناني عند أبقراط Hippocrates» إزالة الجانب المؤلم والمزعج مما يؤدي إلى تطهير الجوانب الأخرى»[1] إن الجانب الذي تتخلص منه النفس البشرية هو الجانب الشخصي الأناني الضيق الذي يختفي نتيجةً للانغماس العاطفي مع معاناة البطل التراجيدي وتقمص عذاباته . ونتيجة لهذا التعاطف تتقدم النفس البشرية في سلم الارتقاء الإنساني وتبتعد عن الانطواء الذاتي . ويُكسِب هذا التعاطف والرفعة الإنسانية المشاهد والقارئ صحة نفسية وصحة أخلاقية تطهر النفس من الأدران وتسمو بها تدريجياً إلى آفاق رحبة من الرقة والنبل والإيثار . إن هذا التحرر من أدران الأنا السفلى والابتعاد عن محدودية عالم الذات الدنيا ناتج عن الاندماج العاطفي مع معاناة البطل التراجيدي . وهكذا ترتفع النفس البشرية نحو العالمية في عالم ما يجب أن يكون وليس عالم ما كان أو ما هو كائن . والتخلص من المشاعر الأنانية هو في التحليل الآخر إعادة تشكيل نفسي وعاطفي للمشاهد بحيث يمضي مع عالم المسرحية السحري ويصبح مشاركاً في الفعل وليس متفرجاً فحسب . إن مفهوم التطهير المأساوي مستمد من الفكر اليوناني العام الذي ينظر للأدب والفن باعتبارهما محاكاة لأفعال البشر تؤدي إلى تنقية الأنفس من العواطف السلبية المؤذية وتقودها إلى خارج هذه العواطف . إن المتعة واللذة ، عند أرسطو ، هما «تحصيل كمال الفعل ، أي إنهاء الفعل وقد وافق طبيعة الأشياء» .

---

(١) ينسب Walter Jackson Bate في كتابه *Criticism: The Major Texts* (ص ١٨) هذه الملاحظة إلى S.H. Butcher في كتابه المعروف :

Aristotle's Theory of Poetry and the Fine Arts, 4th ed., 1951.

وترتقي هذه المتعة إلى السعادة لأن «السعادة هي اللذة الناشئة من تحصيل الإنسان لكمال الفعل المقوم لطبيعته»[1] . وهذا ما يحدث في التطهير المأساوي حيث تُقَوَّم طبيعة المشاهد أو القارئ وتُصلح عندما يسقط منها كل ما هو وضيع وأناني . وهكذا يملك الشعر القوة الخفية الفريدة التي تشكل الإنسان «الكامل» الذي هدأت في أعماقه العواطف وتوافقت مع الفعل بانسجام تام شبيه بالترابط والانسجام بين أجزاء الحبكة الفنية وعناصرها .

ربما أدرك القارئ الآن لماذا يصّر أرسطو على كون البطل التراجيدي رجلاً طيباً وخيّراً وصالحاً ، يأتي سقوطه نتيجة ضعف في طبيعته البشرية ، لا علاقة له أبداً بالشر ؛ ضعف يثير الأسى والشفقة ولا يثير الكراهية وروح الانتقام . يتعاطف المشاهد مع هذا البطل المأساوي الذي ترمي به الأقدار إلى الهاوية بسبب خطأ بشري لا يستأهل عليه كل هذه الكارثة التي حّلت به . فمعاناة البطل تكتسب صفة النبل وتستحق الإعجاب والتبجيل . أما المُشاهد فيشعر أن المعاناة ليست بغيضة أو غير مستحبة ، فهي مرافقة للعظماء والنبلاء والناس الخيرين ، وهذا تهدأ نفسه وتطمئن .

لقد تم تطهير نفس المشاهد في أتون المعاناة والألم الإنساني وخرجت ، مثل طائر الفينيق في الأساطير ، نفساً جديدة مطهرة من كل ما هو وضيع ومبتذل ولا إنساني . كما أدرك المشاهد كذلك أنْ لا انفصام بين البطولة والتضحية ، لأنهما وجهان لنبل الإنسان وسموه .

---

(١) عبد الرحمن بدوي ، **أرسطو** ، (الطبعة الرابعة : مكتبة النهضة المصرية ، ١٩٦٤) ، ص ٢٥٦ .

وهكذا فإن إثارة المشاعر وتأجيجها يؤدي ضمن بناء المسرحية المحكم إلى تطور تدريجي تزول خلاله العواطف الدنيئة وتتعزز العواطف النبيلة المفعمة بالإنسانية مما يضفي على النفس البشرية جواً من الراحة والقبول . وهذا هو عالم ما يجب أن يكون المرتبط بالاحتمالية والضرورة . أما عالم ما كان فقد ذهب وأخلى الطريق لرؤية جديدة في عالم جديد .

ب) الكوميديا (الملهاة)

يبين أرسطو أن الكوميديا لم تُأخذ بجدية منذ نشأتها لأنها محاكاة لأفعال الأراذل من الناس ، وهي بذلك شبيهة بالهجاء ولكنها تختلف عنه في كونها تثير الضحك أما الهجاء فيثير الازدراء . ويقول أرسطو إن المحاكاة الكوميدية تعكس أفعالاً مثيرة للسخرية ولكنها غير مؤذية أو شريرة . لم يعط أرسطو الكوميديا اهتماماً يُذكر ، إذ ذكرها بشكل سريع عابر ؛ والسبب أن جُل اهتمامه كان منصباً على التراجيديا (المأساة) التي تمثل في نظره أرقى الأجناس الأدبية . ولهذا جاءت **صناعة الشعر** في كليتها معالجة للمأساة ومكوناتها وعناصرها كما رأينا .

٢- الديثرامبوس Dithyramb

يذكر أرسطو الديترامبوس كأحد الأجناس الأدبية ؛ وهو نشيد جماعي ، تقوم بتأديته جوقة ، في مدح إله الخمر والمجون ديونيسوس Dionysus . ويبدو أنه كان نشيداً حماسياً وأن أوزانه عديدة ومتنوعة . ويرى أرسطو أن للمأساة والملهاة ارتباطاً بهذا النوع من

الأغاني والأناشيد ، كما يشير إليه باعتباره مديحاً مفرطاً في المبالغة والإطراء شبيهاً بما يعرف في اللغة الإنجليزية بـ encomium .

٣- شعر الملاحم Epic Poetry

رابعاً : الفرق بين شعر الملاحم والتراجيديا

يرى أرسطو أن الفرق بين هذين الجنسين الأدبيين يكمن فيما يلي :

١) شعر الملاحم محاكاة تستعمل الأسلوب القصصي السردي ، أما التراجيديا فمحاكاة لفعل بإسلوب درامي .

٢) يستعمل شاعر الملحمة وزناً شعرياً واحداً هو الهكسامتر hexameter (بيت سداسي التفعيلات من البحر الدكتيلي عند قدماء اليونان) . أما كاتب التراجيديا فإنه حر في استخدام أي وزن من الأوزان يريد . ولكن التراجيديا تستعمل وزن اليامب (تفعيلة تتكون من مقطع قصير يليه مقطع طويل) أكثر من غيره .

٣) تعتمد الملحمة مثلها مثل التراجيديا على الاختيار selection(أي اختيار فعل واحد من أفعال البطل) ، ولكنها (أي الملحمة) أقل ترابطاً ووحدة عضوية من التراجيديا التي هي في نظر أرسطو مثالٌ للانسجام بين الجزئيات والأحداث .

٤) القصيدة الملحمية أطول بكثير من المأساة .

٥) هنالك نوعان من شعر الملاحم ، هما : القصيدة الملحمية البسيطة التي تصور المعاناة والألم مثل **ألياذة** هوميروس ، والقصيدة المركبة

التي تحوي على التعرف مثل **الأوديسة** . أما المأساة فلها كذلك نوعان بسيط ومركب .

٦) يركز شعر الملاحم على المدهش marvelous في حين تركز المأساة على إثارة مشاعر الخوف والشفقة the pathetic .

٧) يعدّ أرسطو المأساة أفضل من الملحمة لأنها أكثر ترابطاً وتنظيماً وانسجاماً بين عناصرها وأجزائها ، كما أنها أقصر وأكثر تركيزاً وتكثيفاً من الملحمة . والمأساة بذلك تكون أكثر إمتاعاً وتأثيراً .

٨) كقاعدة عامة يقول أرسطو ، إن المأساة تحتوي على كل ما تحتويه الملحمة ، والعكس ليس صحيحاً (أي إن شعر الملاحم لا يحتوي على كل ما تحتويه المأساة) .

ومما لا شك فيه أن التراجيديا (المأساة) هي التي شغلت تفكير أرسطو في **صناعة الشعر** بحيث أعطاها ما تستحق من بحث وتمحيص ، وخرج إلى العالم بملاحظات وأفكار عن العمل التراجيدي تعدّ أفضل ما كتب عن هذا النمط الأدبي في تاريخ النظرية النقدية . ويعدّ أرسطو بحق مؤسس ما يسمى في لغة النقاد المعاصرين نقد الجنس الأدبي الواحد genre criticism . لقد ركّز أرسطو ، كما رأينا ، على بنية الحبكة الفنية والتطهير المأساوي والمحاكاة الأدبية ، ووجد أن التراجيديا تمثل وحدة الفعل unity of action على أروع صورها وأشكالها . ولهذا فضّل المأساة على شعر الملاحم على الرغم من ولعه بأشعار هوميروس الملحمية واحترامه الكبير لذلك الشاعر الخالد .

خامساً: أوجه التشابه والاختلاف بين النظرية النقدية عند أرسطو وأفلاطون

١- يعارض أرسطو ، من حيث المبدأ ، محاولات بعض النقاد وضع معايير وقواعد خاصة بهم يتم في ضوئها الحكم على الأعمال الأدبية ، حيث يقول :

> يقوم بعض النقاد بطرح آراء غير عقلانية يتخذونها قاعدة ومنطلقاً ؛ وبعد أن يقرروا هم مصداقية آرائهم ومنطلقاتهم يمضون غير وجلين لاستنباط النتائج منها حسب ما تصوره أخيلتهم ، ويبدأون بتقريع كل من يخالف (ما يضعون من قواعد) .[١]

يدل هذا الاقتباس أن أرسطو لا يحبذ أن ينطلق الناقد من مقدمات وفرضيات مسبقة يتخذها قواعد للحكم على فن الشعر ، بل يجب أن يكون منطلقه الفن نفسه باعتباره عالماً مستقلاً تنطبق عليه معاييره وقوانينه الخاصة به . وهذا ، بلا شك ، رد ضمني على ما قام به أفلاطون عندما اتخذ من نظريته في المعرفة أساساً ومرتكزاً للحكم على الشعر والشعراء ؛ حيث رأى أن الشاعر يحاكي عالم الزوال والظلال ولا يحاكي عالم الأفكار ؛ وهو بذلك جاهل بالحقيقة الأفلاطونية كونه يتعامل مع عالم المادة الذي لا يتعدى كونه انعكاساً فحسب لعالم الأفكار الثابتة الدائمة (عالم الصورة) .

---

(١) صناعة الشعر ، ص ١١١ في جلبرت .

٢- ينصح أرسطو كل من يتصدى لنقد الشعر أن يبحث عن الأخطاء الفنية ويتجنب الأخطاء التقنية العرضية (technical error) ، إذ يقول :

> هنالك خطآن في فن الشعر وصناعته ؛ واحد نابع من جوهر الفن والآخر عرضي . فعندما يحاول الشاعر محاكاة شيء ما ولا يستطيع بسبب عجز في قدراته الفنية ، فإن الخطأ هنا عائد لعجز فني متعلق بجوهر الفن . أما إذا كان الخطأ عائداً إلى أن وصفه (أي الشاعر) لهذا الشيء أو ذاك غير صحيح ، كأنْ يخطئ في أمور الطب أو أية مهنة أو صنعة تخصصية أخرى . . . فإن مثل هذا الخطأ لا يعدّ من عيوب الفن وجوهره ، ولكنه خطأ عرضي فقط .[١]

وعلينا أن نتذكر في هذا المقام محاورة أفلاطون المسماة آيون «In» حيث يتهم سقراط (المتكلم في هذا الحوار) أيون بأنه يشرح أموراً لا يعرف عنها شيئا مثل فن الحرب ووسائل إدارتها . والذي ينتقده سقراط هو الخطأ العرضي الذي يعدّه أرسطو خطأ مهنة لا علاقة له بفن الشعر . فللشعر عند أرسطو حقيقة خاصة به مرتبطة بما هو محتمل ولا علاقة لها البته بعالم المهن والحرف . لقد نظر أرسطو إلى الشعر كشيء منفصل عن سواه مستقل بذاته ، له طبيعته وحقائقه النابعة من جوهر الفن ، أما أفلاطون فقد فضّل الفلسفة على الشعر وخلط بين الاثنين من حيث طبيعة كل منهما وغرضه ونهايته .

---

(١) المصدر نفسه ، ص ١٠٨ .

٣-اعتبر أرسطو الشعر محاكاة أفعال الناس في واقع الحياة البشرية ؛ والفعل عنده نشاط وحركة . ومن هنا جاء تأكيده على أن الحبكة الفنية نشاط وحركة في حالة صيرورة تصل مداها ومبتغاها وكمالها وشكلها النهائي كأي شيء في الوجود . فالحقيقة تكمن في اكتمال هذه الصيرورة التي تحمل بذور قوتها potentiality لتصبح في النهاية «شيئاً» عقلياً متكاملاً (actualization) .
نعم ، يتفق أفلاطون وأرسطو على أن الشعر محاكاة ، ولكنهما يختلفان حول طبيعة هذه المحاكاة وطرقها وغايتها . فالمحاكاة الأرسطية ليست مبدأ فلسفياً كما هو الحال عند أفلاطون ، ولكنها محاكاة للحياة كما نعرفها ، تنقي الحياة وتصقلها بواسطة مهارة الأديب ومقدرته الفنية . إن الأصل عند أرسطو هو هذا العالم الذي يراه الأديب ويتفاعل معه ، أما الأصل عند أفلاطون فهو عالم تجريدي غير مرئي بعيد عن هموم الناس ومعاناتهم . وفي حين اعتبر أفلاطون محاكاة الشعر نسخاً دون مهارة ودربه ، فإن أرسطو اعتبر المحاكاة إعادة إنتاج للشيء المحاكى وتحسين عليه . كما أن أفلاطون يرى أن الشاعر يحاكي الجزيئات والتفاصيل ، بينما يقول أرسطو أن الشاعر يكشف عن الكلي والعالمي من خلال تنظيم الجزيئات والتفاصيل في حبكة فنية واحدة .

٤-يدعّي أفلاطون أن الشاعر مجنون يتلقى إلهاماً من خارج ذاته ، ويرد أرسطو أن الشاعر إنسان موهوب يحاكي معاناة البشر ويتفاعل عاطفياً مع شخصيات أعماله . كما أن الشاعر يبني عالماً فنياً متكاملاً ومترابطاً . وكل هذا يدل على أن الشعراء ليسوا خارج أنفسهم يتلقون إلهاماً لا يفقهون معناه ، بل إنهم صُناع

لديهم مهارات فنية رفيعة وينسجون حبكات متقنة تدل على درجة عالية من الوعي وإعمال العقل . يقول أرسطو إن أكثر الناس إقناعاً هم أولئك الذين يدخلون في معاناة شخصياتهم الأدبية ؛ فمن يشعر بالأسى والغضب يحاكي الأسى والغضب ببراعة وإتقان . ولهذا فإن فن الشعر اختصاص الرجل الموهوب وليس الرجل المجنون ؛ «فالموهوبون يكيفون أنفسهم جيداً ، أما النوع الثاني [يقصد المجانين] فهم خارج أنفسهم تماماً» .[١]

٥-يتفق كل من أفلاطون وأرسطو أن الشعر يثير العواطف والمشاعر ، ويمارس تأثيراً على المشاهدين والقراء ،ولكنهما يختلفان في نتيجة التأثير العاطفي . ففي حين يعتقد أفلاطون أن الشاعر يخرج هذه العواطف عن سيطرة العقل مما يُحدث اضطراباً وتشويشاً في النفس البشرية ، يرى أرسطو أن هذه العواطف تثار لكي تتم عملية إزالتها من النفس من خلال التطهير المأساوي .

٦-يقول أفلاطون أن الشاعر «كذاب»[٢] لأنه يحاكي أشياء دون معرفة بها مثل فنون الحرب والمهن وغيرها . أما أرسطو ، كما رأينا

---

(١) المصدر نفسه ، ص ٩٤ .

(٢) تطرق السير فيليب سدني Philip Sidney في دفاعه عن الشعر (١٥٩٨) إلى هذه التهمة ، ورد عليها «أن الشاعر لا يؤكد شيئاً وهو بذلك لا يعتبر كاذباً ، لأن الكذاب عادة يؤكد ما يقول . أما الشاعر فلا يقدم حقائق تاريخية بالمعنى المتعارف عليه لهذه الكلمة ، ولكنه يقدم أعمالاً خيالية تحتوي حقائق من النوع المثالي الذي يجب أن يكون» . ومن الواضح أن سدني هنا يعتمد على تفريق أرسطو بين الحقيقة التاريخية والحقيقة الأدبية .

سابقاً ، فإنه يفرق بين الخطأ الشعري والخطأ العرضي ؛ والشاعر ليس صاحب حرفة ومهنة ، وما يقدم من حقائق مرتبط بما يجب أن يكون فحسب .

٧- يهاجم أفلاطون الشعراء لأنهم يقدمون الآلهة اليونانية بصور غير مستحبة ، وهم بذلك يسيئون لها ولمقدسات الناس وعقائدهم . ويرد أرسطو على هذا الإدعاء بأن الشعراء ينقلون ما يقوله الناس فقط عن هذه الآلهة .

٨-يقول أفلاطون إن الشعر نتاج أجزاء دنيا من الطبيعة البشرية مثل الغرائز والعواطف البدائية وغير ذلك . أما أرسطو فيعتبر الشعر نتاج مهارات ونفاذ بصيرة عند الشعراء ، ومثال ذلك الاستعارة والمجاز الذي يدل على مقدرة في سبر غور الظواهر واكتشاف مشتركات بينها ، والحبكة الفنية التي تدل على تمكن الشاعر من ربط الجزيئات في بناء واحد بإحكام واقتدار . وهذا كله برهان ودليل على أن الشعر نتاج أجزاء سامية ورفيعة من الطبيعة البشرية .

٩-يؤكد كلاهما أهميةَ ما هو نبيل وجاد في مادة الشعر ومحتواه ؛ حيث يبرز أرسطو مكانة شعر المأساة وشعر الملاحم الرفيعة لأنهما يحاكيان الأشياء أفضل مما هي عليه في الواقع ، في حين يؤكد أفلاطون على الشعر الجاد وأهميته الاجتماعية والتهذيبية لسكان جمهوريته المثالية . لقد أعطى أرسطو اهتماماً خاصاً لشعر المآسي (التراجيديا) لأنه كما يقول «محاكاة لفعل جاد وكامل وله طول وحجم مناسبان» . ويحظى الشاعر اليوناني الأعظم هوميروس بإعجاب وتقدير أفلاطون وأرسطو كونه ، كما يقول كل منهما ،

رجلاً عظيماً لا يكتب إلا عن أكارم الناس وخيارهم . ويمكن القول أن أفلاطون وأرسطو يتفقان -من حيث المبدأ- على منع كل ما هو وضيع ومبتذل من الشعر ، لأن الشاعر الوضيع عاجز عن أن يرقى في قوله وفعله إلى مرتبة الأخلاق الرفيعة . ولهذا يقول أرسطو إن الشعر يعكس العلاقة بين الشاعر وإنتاجه الأدبي ، «فالشعراء ذوو الطبيعة الجادة المتزنة يحاكون عادة الأعمال والأفعال المجيدة للرجال العظام النبلاء ، أما الشعراء ذوو الطبيعة الهابطة فإنهم يحاكون الأراذل من الناس . . . ولهذا عندما بدأت المأساة والملهاة ، ألف الكتّاب هذه أو تلك حسب تكوينهم وميولهم الطبيعية» .[(١)]

إن النظرية النقدية الأفلاطونية لا تحتوي على «مفهوم جمالي» لأن عالم أفلاطون ونظريته المعرفية لا يسمحان بمعالجة «الشعر كشعر فحسب» ، ولا يوجد عند أفلاطون سوى مسرب واحد وقضية واحدة ، ألا وهي جمهوريته وحال الناس فيها . ولهذا السبب فإن موضوع الفن لا يمكن فصله ، حسب رأى أفلاطون ، عن قضايا مثل الحقيقة والعدالة والفضيلة . أما أرسطو فقد جعل المحاكاة صفة مميزة للفن دون سواه ، وهكذا حرره من المقارنة مع غيره من أنواع النشاط البشري . كما قام بتمييز أكثر تفصيلاً من حيث مادة المحاكاة وأدواتها وطرقها مما مكنّه من التفريق بين شتى الأجناس الأدبية مثل شعر الملاحم

---

(١) جلبرت ، ص ٧٣ .

والتراجيديا والكوميديا وأعطى لكل جنس هوية مستقلة عن الآخر . واستمر في هذه المنهجية حيث ميز كذلك بين عناصر الجنس الأدبي الواحد ، وأوضح عناصر لتراجيديا من حبكة فنية وشخصيات وأفكار وسواها . ونتيجة لهذه الطريقة المنهجية التحليلية استطاع أرسطو أن يوجد منظومة من أدوات التحليل الفني ومفرداته التي أثبتت الأيام أهميتها الكبيرة لنقاد الأدب وشارحيه بغض النظر عن المدارس النقدية التي ينتمي كل واحد منهم إليها .(١)

ومن الأمثلة الدالة ـ على مدى تأثير هذا الأسلوب الأرسطي على النقد والنقاد الطريقة التي انتهجها النقاد الذي سموا أنفسهم بالأرسطوطاليين الجدد Neo-Aristotelians ، وهم مجموعة من ألمع أساتذة الأدب في جامعة شيكاغو في الثلاثينات من القرن العشرين . فقد أسسوا مدرسة شيكاغو الأرسطية التي جعلت من الأسلوب الاستنباطي الذي اتبعه أرسطو في صناعة الشعر المرتكز الأساسي في التعامل مع النص الأدبي . كما ركزوا على دراسة الأسلوب معتمدين على البلاغة والفصاحة ، وأبدوا قدرة فائقة في التمييز بين الأجناس الأدبية وفي تحليل النصوص الأدبية ونقد الجنس الأدبي الواحد . وقد رأوا أن «الحبكة الفنية» تمارس تأثيراً على المشاهدين والقراء شبيهاً بالتأثير البلاغي الذي يؤدي أحياناً إلى إعادة

---

(١) انظر الفصل الأول المعنون «Orientation of Critical Theories» من كتاب *The Mirror and the Lamp* M.H.Abrams ، ١٩٥٣ .

صياغة شخصية المشاهد وتشكيلها .[1]

---

(١) يعتبر Elder Olson أحد أعمدة هذه المدرسة . ومن كتبه : كتاب *Critics and Criticism* (1952) الذي ألف بالمشاركة مع R.S. Crane ؛ وكتاب *Tragedy and The Theory of Drama* (1961) ؛ وكتاب .(1968) *The Theory of Comedy* أما كتابه في النقد التطبيقي المعنون (1954) *The poetry of Dylan Thomas* فقد نال عليه جائزة أفضل كتاب نقدي عن الشعر من أكاديمية الشعراء الأمريكيين . أما R.S. Crane فقد شارك Olson في تأليف كتاب *Critics and Criticism* ، كما ألف كتاب (1953) *Language of Criticism and the Structure of Poetry* وكتاب (1971) *Critical and Historical Principles of Literary History* . ويعتبر Wayne Booth من أتباع هذه المدرسة التي انضم إليها متأخراً ، وهو معروف كمؤلف كتاب متميز هو *The Rhetoric of Fiction* ، ١٩٦١ .

الفصل الثاني:

النقد الأدبي عن الرومان

١- هوراس Horace (٦٥ق.م - ٨ ق.م)

تلقى هوراس ، الذي كان والده عبداً محرراً ، تعليماً جيداً في مدينة روما ، كما ابتعث إلى أثينا لدراسة الفلسفة والمنطق . وكان هوراس من أنصار بروتس Brutus حيث قاتل ضد جيش انطونيوس بعد مقتل يوليوس قيصر . وعند رجوعه إلى روما ، بعد انتصار جيش انطونيوس ، وجد أن جميع ممتلكات والده قد تمت مصادرتها . ولم يكن أمامه من مناص سوى أن يعمل كاتباً بسيطاً في إحدى الدوائر حيث بدأ بتأليف الشعر . والحقيقة أن الشاعر الكبير فيرجيل Vergil قد أسدى خدمة كبيرة لهوراس أدت إلى تغيير مجرى حياته ، فقد قدّمه إلى ماسيناس Maesenas المعروف برعايته للأدب وتبنيه للأدباء حيث أنقذه من الفقر والعوز والفاقة عندما أهداه مزرعة كبيرة كتب فيها أعماله الأدبية وعاش فيها طول حياته .

كتب هوراس عمله النقدي ، الذي أطلق عليه البلاغي الروماني المشهور كونتليان Quintillian فن الشعر Art of Poetry ، كرسالة شعرية إلى أب وأبنائه الاثنين من عائلة تدعى «Piso» في السنة الثالثة عشرة أو الرابعة عشرة قبل الميلاد . ورسالته هذه عن الشعر تمثل روح طبقة النبلاء في روما وتعكس ذوقها الأدبي وميولها الفنية وخصائصها الثقافية والاجتماعية . كما تطرق هوراس ، وبشكل

عرضي وغير مفصل ، لبعض خصائص الأدب التي اتخذتها المدرسة الكلاسيكية المحدثة Neo-Classicism قوانين وقواعد على الأدباء التمسكُ بها والسيرُ على هديها . وقيمة «فن الشعر» تكمن في تأثيره في الأدب والنقد في عصر النهضة وفي القرن الثامن عشر حيث أعطى أهميــة ومكانة لا تتناسب مع الأفكار والآراء النقدية التي يقدمها . والحقيقة أن قيمة عمل هوراس هذا كوثيقة نقدية لا ترقى أبداً إلى مستوى الأعمال الخالدة ، مثل **صناعة الشعر** لأرسطو ، لأنها لا تتطرق إلى المسائل الكبيرة والمركزية في الأدب مثل طبيعة الشعر ووظائفه وغايته . ويأخذ فن الشعر شكل نصائح إلى المبتدئين من الشعراء ، فيها سمات المعلم والمرشد والواعظ وتدل على ذوق خاص مرتبط بالمكان والزمان . كما أنها تعكس إلى حد كبير معرفته الشخصية كأديب وكقارئ للإنتاج الأدبي اليوناني والروماني .

ومن الممتع والطريف أن هوراس يصّر في عمله النقدي مراراً وتكراراً على وحدة العمل الفني وترابطه ، في حين أن أسلوبه وطريقته في كتابة عمله هذا بعيدان كل البعد عَمّا ينصح الآخرين إتباعه .(١) فأجزاء رسالته الشعرية مفككة الأوصال ، وغير مترابطة ، تجهد القارئ في إيجاد رابط يجمع بين الملاحظات المتناثرة في ثناياها لدرجة أن الشاعر والناقد الإنجليزي صاموئيل تيلور كوليردج Samuel Taylor Coleridge (1772-1834) قال عنها أنها «متفرقات غير منهجية

---

(١) يعتقد أن السبب عائد إلى أن هوراس قد اتكأ على كتاب يوناني في الشعر لمؤلف يدعى Neoptolemus of Parium أخذ منه أفكاراً ونقاطاً نثرها دون ترتيب أو نظام في عمله النقدي .

unmethodical miscellany» ، كما أن سكاليجر Scaliger ، وهو من كبار نقاد عصر النهضة الإيطاليين ، أشار إلى أن فن الشعر «يُّعلم دون فن» .[1] ويرجع السبب في ذلك (ربما) إلى أن «فن الشعر» كان في الأصل رسالة نظمت شعراً ووجهت إلى صديق وأولاده ، وهي بذلك مجرد تخاطب غير رسمي بعيد عن أجواء الصنعة والاهتمام الفني .[2]

وعلى الرغم من أن «فن الشعر» يبدو أحياناً فاتراً غير مشوق ، ويفتقد إلى الحيوية والديناميكية ، وعلى الرغم من كونه عملاً يفتقر إلى التنظيم والترابط ، إلا أنه في عموميته يحوي على ملاحظات وآراء تعكس شخصية فيها الكثير من ملامح النباهة والنبوغ ودقة الملاحظة والمشاهدة . ومن اللافت لنظر مؤرخ النقد الأدبي أن فن الشعر كان في طليعة الأعمال النقدية التي مارست تأثيراً في الآداب الأوروبية لا يتفوق عليه ويتعداه إلا تأثير أرسطو في **صناعة الشعر** ، كما كان دليلاً ومرجعاً لبعض كبار الأدباء في التاريخ الأوروبي وأقدرها مثل دانتي وبن جونسون وحتى الشاعر الرومانسي الكبير اللورد بايرون .

وقد أبان النقد الأدبي الحديث أن هنالك خيطاً يربط أجزاء رسالة هوراس النقدية ، نستطيع من خلاله تقسيم هذا العمل إلى ثلاثة أجزاء : الأول بحث في الشعر بشكل عام ، وهو ما يسمى عند البلاغيين القدماء Poesis (أي الشعر) ويشمل الأسطر من ١-٤٦ ؛

---

(١) انظر ص ٥٠ في Criticism : The Major Texts (سبقت الإشارة إليه) .

(٢) جلبرت ، ص ١٢٦-١٢٧ .

الثاني بحث في القصيدة (Poema) وصفاتها الفنية ويشمل الأسطر من ٤٧-٢٩٤ ؛ أما الثالث فيبحث خصائص الشاعر (Poeta) وواجباته ومؤهلاته ويشمل الأسطر من ٢٩٥-٤٧٦ . وهذا الترتيب يدل دلالة واضحة على أن هوراس اقتفى أثر البلاغيين اليونان والرومان القدماء الذين اعتادوا على هذا التقسيم في كتاباتهم عن الشعر وفن البلاغة .[١]

إن أكثر أجزاء فن الشعر الثلاثة أنفة الذكر تفككاً وأقلها ترابطاً واتساقاً هو الجزء الأول الذي يعالج الشعر (Poesis) ، والذي يبدؤه هوراس ، للغرابة ، بملاحظة عامة يؤكد فيها مراعاةَ التناسق والوحدةَ بين أجزاء العمل الأدبي والبساطة وعدم التكلف من حيث الشكل ، حيث يقول :

> إذا ما قرر رسامٌ أن يلصق رقبة حصان برأس إنسان ، وأن يضع ريشاً متعدد الألوان والأشكال على أجزاء مأخوذة من هنا وهناك كيفما اتفق ، . . . أليس هذا ، يا سيد بيسوس ، مدعاة للضحك والسخرية ؟ وصدقني ، يا سيدي ، أن الكتاب ، أي كتاب ، يمكن أن يكون على هذه الشاكلة، إذا احتوى على محض تخيلات سقيمة مصوغة مثل أحلام الإنسان المريض ، لدرجة أننا لا نستطيع أن ننسب أي رأس أو قدم إلى أي شكل كان . وربما قال قائل «إن الرسامين والشعراء أصحاب خيال جامح يبرر لهم أن يفعلوا ما يحلو لهم» . ولكن على

---

(١) المصدر نفسه ، ص ١٢٨ .

الرغم من وجود مثل هذه الرخصة License عند الشعراء ، إلا أنه يجب عدم الذهاب بعيداً بتطبيقها بحيث تربط الحيوانات المفترسة مع الحيوانات الأليفة ، والأفاعي مع الطيور ، والخراف مع النمور .[1]

يرى هوراس أن الوحدة والتناغم بين أجزاء العمل الأدبي وعناصره إضافة إلى البساطة والوضوح دليل على الموافقة والملاءمة ، وهما الصفتان اللتان بدونهما تختلط الأشياء في مزيج متناقض متنافر يدعو إلى السخرية والاستهجان ، ولا يحقق هدف الأدب في الإمتاع والتعلم . ويسهب في شرحه للموافقة والملاءمة حيث يقول إن قدرة الشاعر على تحقيق الموافقة والملاءمة تظهر عندما يريد مثلاً أن يكون كلام شخصياته مختصراً بعيداً عن الأطناب والإطالة . فعليه في هذه الحالة أن يراعي الفرق بين الاختصار والغموض . أما عندما يحاول أن يكون كلام شخصياته أو كلامه لطيفاً مريحاً للنفس ، عليه أن يجعل الكلام لطيفاً دون أن يفقده حرارة اللغة وحيويتها . فتحقيق الموافقة ليس بالأمر السهل ويتطلب مهارة وبراعة في تقدير الأمور والموازنة بينها بكل حذر ويقظة . وهكذا فإن محاولة بعض الأدباء ، يقول هوراس ، تجنب الرتابة monotony قد تؤدي إلى خرق مبدأ الملاءمة والموافقة . وينصح هوراس ، لتجنب هذا الخطأ ، أن يختار الكاتب موضوعاً يتفق مع قدراته الفردية . واختيار الموضوع الملائم يساعد على اختيار الأسلوب الذي يلائمه والكلمات التي تناسبه وتوافقه . ويشدد على مبدأ الاختيار المتمثل بقول ما يجب قوله وحذف التفاصيل

(١) المصدر نفسه ، ص ١٢٩ .

والجزيئات التي لا علاقة لها بالموضوع . وكلام هوراس هنا يذكرنّا بما قاله أرسطو عن الحبكة الفنية ووحدة الفعل في التراجيديا . ولكن لم يصل هوراس إلى المستوى النقدي المتقدم الذي عناه أرسطو عندما جعل الاختيار الأساس في وحدة الفعل وعملية المحاكاة الفنية . وكل ما يقصده هوراس في هذا المجال هو اختيار ما يوافق الموضوع ويناسبه حسب الذوق العام للناس في الحياة المعيشة . يقول هوراس :

> أيها الكُتّاب ، اختاروا موضوعاً ضمن قدراتكم ، وتفكروا طويلاً ماذا تستطيع أكتافكم حمله ، إن الذي يبذل الجهد الكافي في اختيار الموضوع الذي يلائمه لن تعوزه القدرة على الإتيان بالكلمات التي تناسب [هذا الموضوع] أو ترتيبه حسب الأصول . وحتى لا أكون مخطئاً فإني أقول بأن قوة الترتيب وجاذبيته تكمن في قول ما يجب قوله ، تاركين نقاطاً كثيرة وحاذفين ما يجب حذفه .[(١)]

يبدأ الجزء الثاني المتعلق بالقصيدة أو العمل الأدبي Poema (الذي يشمل الأسطر من ٤٧-٢٩٤) بإبراز أهمية اختيار الكلمات التي تناسب الذوق العام الذي يعدّه هوراس الضابط لمبدأ الموافقة والملاءمة . فكل كلمة لا تناسب الذوق العام تعدّ خرقاً لمبدأ اللياقة . وينصح هوراس الشاعر أن يختار كلمات معروفة ومألوفة وأن يبعث الروح والحياة فيها عن طريق ترتيبها بشكل فعّال ومؤثر . ولهذا عليه بذل الجهد والوقت الكافي لإنجاز ذلك . ولا مانع عنده من أن يستعير

---

(١) المصدر نفسه ، ص ١٣٠ .

الكاتب كلمات من لغات أخرى ولكن باعتدال وشريطة أن تكون مستعارة من اللغة اليونانية فقط . ويرى هوراس أن الكلمات شبيهة بأوراق الشجر ، تسقط وتتلاشى لتفسح المجال ، من خلال دورة الحياة والزمن ، لظهور أوراق جديدة . وهكذا فالكلمات تموت وتخرج أخرى للحياة ، وتظهر كلمات لأول مرة ، وتستعار كلمات من لغات جديدة . إن هذا كله يعطي روحاً ودفقاً جديداً للنتاج الأدبي . ولكن هوراس ينبه دائماً الشاعر إلى ضرورة المحافظة على الملاءمة والموافقة .

وينتقل إلى الأوزان الشعرية حيث يذكر منها وزن ملاحم هوميروس المعروف dactlylic hexameter (بيت سداسي التفيعلات من البحر الدكتيلي) الذي يوافق وصف أحوال الملوك والقادة ومآسي الحروب . أما بحر أليامب (تفعيلة يونانية تتكون من مقطع قصير يليه مقطع طويل) فإنه يناسب شعر التراجيديا . أما شعر الإليجيا elegiac verse الغنائي فيناسبه وزن خاص به معروف بـ hexameter pentameter (كل بيت من الأبيات الخماسية التفعيلات يليه بيت من الأبيات السداسية التفعيلات) .[١] وتستدعي قوانين الموافقة والملاءمة ومعاييرها كذلك ألاّ يكتب أي جنس أدبي إلا بأسلوب يصلح له ؛ فلا يجوز مثلاً كتابة الملهاة بأسلوب يصلح للمأساة ، أو كتابة الملحة بأسلوب يصلح للمأساة فقط . ويرى هوراس أن الموافقة تتطلب أيضاً عدم خلط الناس بحيث تختفي الفوارق والاختلافات

---

(١) هذا الجنس الأدبي يوناني من حيث الأصل ، أكثر الرومان من استعماله كما في أشعار أوفيد Ovid (٤٣ق .م – ١٧ ق .م) وأشعار Catallus (٨٤ق .م – ٥٤ ق .م) . وهو شعر غنائي يمدح الآلهة والأبطال .

بين الطبقات والمراتب والدرجات والأعمار ؛ فلا يجوز مثلاً أن يستعمل شخص من الطبقات الاجتماعية الدنيا اللغة التي يستعملها شخص من الطبقات الاجتماعية العليا . والموافقة تعني أيضاً سيادة الاعتدال واختفاء الخيال المجنح الذي لا يعرف الحدود والفوارق والضوابط ، كما يرى هوراس . وينطبق هذا كله على الشخصيات المأساوية في الأعمال الأدبية التي يجب محاكاتها باتساق وثبات ؛ كما يجب على الكاتب أن يتعاطف مع هذه الشخصيات ويتفاعل معها . ولا يكفي في هذه الحالة أن تكون القصائد جميلة ، ولكن يجب أن تكون مؤثرة تنفذ إلى سويداء قلوب السامعين والمشاهدين وتحركهم من الداخل .

وفي آراء هوراس هذه أصداء أرسطية ، لكنها ، للأسف ، تفتقر إلى عمق العَرْض الموجود في **صناعة الشعر** ، كونها تدل على معاني ثانوية لا تتجاوز مبدأ توافق الشخصية مع ذاتها وثبات تصرفاتها من أول العمل الفني إلى آخره ، ومبدأ المحافظة على الفوارق بين الناس . ومما لا شك فيه أن هوراس يخلط بين تأثير الشعر وتأثير الخطابة . فالذي يعنيه عندما يُصرّ على أن يكون للقصائد تأثير ينفذ إلى قلوب الناس هو التأثير البلاغي الكلامي المتمثل بالإقناع والتأثير في السامعين كما يفعل أهل الخطابة البلاغية . وهذا مغاير تماماً لما يعنيه أرسطو من إثارة المشاعر والعواطف من أجل التخلص منها من خلال التطهير المأساوي . يقول ريتشارد ماكوين Richard McKeon أن «نقد هوراس موجه إلى تعليم الشاعر كيف يحافظ على مستمعيه باقين في مقاعدهم حتى النهاية ، وكيف يجعلهم يصفقون ويهتفون له ، وكيف يمتع مستمعين رومانيين ويدخل البهجة إلى نفوسهم ؛ وبنفس المقياس

والمعيار ، كيف يرضي مستمعيه مهما اختلفت جنسياتهم ،ويحقق الخلود لنفسه»[١] . والذي يقوم بهذا هو الخطيب البلاغي وليس الشاعر ؛ ولهذا فإن أبرامز Abrams محقٌّ عندما يَعِدُّ فن الشعر «أعظم مثال على تطبيق وجهة النظر الخطابية البلاغية على الشعر» .[٢]

يعالج هوراس موضوع الإبداع والابتكار بطريقة تنسجم مع وجهة نظره في مراعاة اللياقة decorum والمناسبة في اختيار الموضوع وتطوير شخصياته وخضوع جميع تفصيلاته للقواعد العامة المتعارف عليها بين الناس ، واتفاقه مع الأفكار الأخلاقية السائدة بين جمهور الكاتب ، حيث يقول مخاطباً الشاعر :

> عليك إما أن تلتزم بما هو موروث وتقليدي من المواضيع ، أو ، إذا أردت أن تعالج أمراً جديداً ، أن يكون إبداعك متسقاً ومتوافقاً [مع الذوق العام] . وإذا أردت عندما تكتب مسرحية جديدة اختيار أخيل Achilles كبطل لها ، عليك أن تجعله (أي أخيل) قاسياً ذا مزاج حاد غاضب ، عنيفاً لا يعرف الرحمة ، وغير ملتزم بأي قانون أو نظام . فالقوانين لم تسن لمثله ، لأن عالمه هو عالم السيف .[٣]

---

(١) انظر : Richard McKeon , "Literary Criticism and the Concept of Imitation in Antiquity ," *Critics and Criticism*, p. 173.

(٢) H.M. Abrams (سبقت الإشارة إليه) ، ص ١٢ .

(٣) جلبرت ، ص ١٣١ .

إن هوراس من الرأي القائل إن من الصعب بمكان معالجة موضوع معروف بين الناس بطريقة جديدة مبتكرة ؛ فمن الأفضل ، والحال هكذا ، «أن نجعل **الألياذة** عملاً درامياً ونحافظ على خصائل بطلها أخيل وصفاته» التي استقرت في الذاكرة الفردية والجماعية عند الناس . ومما لا ريب فيه أن هذا الشاعر الناقد يفضل الصناعة القائمة على العمل الدؤوب الشاق والدرس المتواصل ؛ فالأديب مصنوع وابتكاره آت من «تقليده» للنماذج الأديبة المتوارثة ومحافظته على معايير الذوق والحس العام . أما إذا أصّر الكاتب على مفهوم الابتكار بمعنى الإتيان بالجديد غير المألوف ، فعليه ، كما يرى هوراس ، التقيد التام بمفاهيم الملاءمة والموافقة السائدة في زمانه . وتعني روعة الأدب الحقيقية عند هوراس رؤية القديم بثوب جديد . ولا بد هنا من الإشارة إلى أن المعيار الذي يتخذه هوراس في الحكم على عظمة العمل الأدبي يكمن في اجتيازه ما يسميه «امتحان الزمن» «test of time». ويعطي أعمال الشعراء الإغريق كأمثلة على الأعمال العظيمة التي لم يضعف إعجاب الناس بها مع مرور السنوات والأيام . إن هذا المعيار للعظمة هو الذي استعمله أرباب المدرسة الكلاسيكية الجديدة في الحكم على الأدب والأدباء ؛ فقد اعتبر الكاتب الناقد صاموئيل جونسون أن سبب خلود شكسبير راجع إلى أن مسرحياته وأشعاره قد «اجتازت امتحان الزمن» :

> إن الشاعر [يقصد وليم شكسبير] الذي انكببت على مراجعة أعماله وتحريرها يستحق أن يحصل على امتيازات الشهرة الراسخة والتمجيد التقادمي . لقد جاوزت شهرته عصره وزمانه ، وهو المعيار الذي يطبق

عادة في «امتحان» الجدارة والأهلية الأدبية .[1]

ويذهب هوراس في تقييده لحركة الشاعر واختياراته الفنية حيث يَسنُ بعض القوانين التي يعتقد أنها أساسية وضرورية ، على الأدباء إتباعها والتقيد بها إذا أرادوا أن يكتب لأعمالهم البقاء والتميز . وقد قدر لهذه «القوانين» أن تلعب دوراً محورياً في الآداب الأوروبية ، وبخاصة المسرحية ، في عصر النهضة والقرنين السابع والثامن عشر . ويمكن تلخيص هذه القوانين كالآتي :

١- يفضل استعمال شخصيات معروفة عند الناس مما يساعد المشاهدين على معرفة ما سوف يحدث في نهاية المسرحية .
٢- يجب عدم إظهار المشاهد الرهيبة والمخيفة على خشبة المسرح ، ويستعاض عن ذلك باستخدام رسول messenger ينقل الخبر السيئ والمزعج للمشاهدين مستعملاً الكلام فقط .
٣- يجب أن تتكون المسرحية من خمسة مشاهد ؛ كما يجب عدم تدخل الآلهة في سير الأحداث إلا إذا وجدت معضلة كبيرة تبرر مثل هذا التدخل .
٤- يجب ألاّ يزيد عدد الممثلين على ثلاثة ، ولا يجوز ، تحت أي اعتبار ، وجود ممثل رابع .
٥- لا بد أن يكون دور الكورس (الجوقة) متطابقاً مع دور أي من الممثلين في المسرحية . وعلى الكورس الامتناع التام عن الغناء بين مشاهد المسرحية ، إلا إذا كان هذا الغناء ضرورياً لتقدم الفعل الدرامي ويناسب تطور الحبكة الفنية . وعلى الكورس تأييد

---

(١) جونسون «A preface to Shakespeare» (سبقت الإشارة إليه) .

الشخصيات الخيرة في المسرحية ونصحها ومساعدتها في حالة الغضب والانفعال ، وعليه كذلك التعاطف مع الشخصيات التي تنفر من عمل الشر ، ومدح القوانين العادلة في الدولة والإكثار من تبجيل الاعتدال في السلوك وحسن التعامل مع الناس . ومن الواضح أن هوراس يعطي للكورس دوراً تعليمياً وإرشادياً ، وهو الأمر الذي اتبعه عدد غير قليل من كتاب المسرحية في عصر النهضة الذين جعلوا الكورس مشاركاً أساسياً في المسرحية وأعطوه دور المعلم والشارح الذي يلخص الأحداث التي مضت ويتنبأ بالأحداث القادمة ، وينبه القارئ والمشاهد لأمور أساسية قد يغفلون عنها[١] . لقد بين أرسطو ، من مشاهداته للمسرحيات اليونانية في زمانه أن للكورس دوراً باعتباره أحد الممثلين في المسرحية ، ولكن هوراس قد بالغ في مدى هذا الدور وأعطاه أهمية جعلته ضابطاً لإيقاع المسرحية وناقداً لسير الأحداث فيها .

٦- يرى هوراس أن على الأديب أن يبدأ من منتصف الأحداثmedias res . وربما كان هوراس هنا متأثراً بما قاله أرسطو عن الأحداث في شعر ملاحم هوميروس التي لا تبدأ عادة منذ البداية ولكنها تبدأ من نقطة متقدمة قريبة من منتصف الأحداث . وهكذا أصبحت ملاحظة أرسطو عن طريقة هوميروس في كتابة شعر الملاحم قانوناً يجب أن يتبّع في الأجناس الأدبية

---

(١) يعتبر ما قام به جون ميلتون في مسرحية Samson Agonistes خير مثال على أهمية الكورس في المسرحية الإنجليزية .

الأخرى وبخاصة المسرحية .

٧- اللياقة هي القاعدة الأساس التي يجب ألاّ يحيد عنها أي شاعر وكاتب . وقد اعتبر هوراس الضحك في الكوميديا خرقاً لمبدأ اللياقة . ويرى أن اللياقة مطلوبة وواجبة في كل أمر وفي كل جزء من أجزاء العمل الأدبي . فعلى الكاتب «أن يراعي خصائص كل فترة من فترات العمر وصفاتها و ألاّ يخلط بين الشباب والطفولة والكهولة ويراعي خصائص كل طبقة اجتماعية ومميزاتها من لباس ولغة وتصرف .» أما في الأجناس الأدبية فعلى الكاتب أن يحافظ على خصائص كل جنس و ألاّ يعمد إلى خلط الأجناس مثل مزج الكوميديا والتراجيديا في عمل واحد . وقد أثّرت فكرة اللياقة تأثيراً كبيراً في أدباء القرن السادس عشر والسابع عشر حيث اعتبرها الشاعر الانجليزي جون ملتون (١٦٠٨-١٦٧٤) «القاعدة الذهبية الواجب مراعاتها» .

يرجع هوراس نشأة المسرحية إلى الشاعر اليوناني Thespis (القرن السادس قبل الميلاد) . وجاء بعده اسخيلوس Aeschylus الذي استعمل القناع والرداء في التمثيل التراجيدي ، كما كان أول من استخدم المسرح الثابت وعلم ممثليه كيف يتكلمون مستعملين الكلمات الرنانة البليغة ويتحركون على المسرح بطريقة تدل على الأبهة والعظمة . ثم جاءت الكوميديا القديمة التي سرعان ما اشتهرت عند العامة ، ولكن طبيعتها المتحررة أدت بها إلى الخروج عن المألوف والحشمة مما أدى إلى الدعوة إلى ضبطها والسيطرة عليها وكنتيجة لذلك ، اختفى الكورس من الكوميديا .

يرتكب هوراس خطأ عندما يقول إن كلمة تراجيديا في اللغة

تعني أغنية الغنم goat-song ، وأنها كانت تكتب من أجل التنافس بين الكتاب للفوز برأس من الماعز ؛ والواقع أن الكلمة tragos كانت تشير إلى أن الممثلين في هذا الجنس الأدبي كانوا يرتدون جلود الماعز . أما الجنس الأدبي الذي يسميه هوراس Satyric drama فقد كان يأتي كجزء رابع في المسرحيات اليونانية القديمة المؤلفة من ثلاثة أجزاء ، الهدف منه إثارة الضحك عن طريق تقديم الكورس على هيئة آلهة الغابات المعروفة بـ Satyrs وهي مرتدية جلود الماعز .(١)

يبحث الجزء الثالث من «فن الشعر» (الأسطر ٢٧٧-٤٧٦) في الخصائص الواجب أن يتحلى بها الشاعر ، ويجملها هوراس كما يلي :

١- على الشاعر أن يتحلى بالحكمة والبصيرة اللتين تتحصلان من معرفة الكاتب بالحياة والناس ، ودرايته بالشؤون العامة وملاحظته لأحوال الناس وإيقاع حياتهم . وتتمثل الحكمة عملياً في الحكم الصحيح على الناس والأشياء ؛ فالحكمة معرفة وتعلم ، وعند توفر المعرفة والحكم السليم على الأمور تأتي الكلمات سلسة جميلة واضحة لأن الكاتب كان قد استوعب موضوعه وسيطر عليه . يقول هوراس موضحاً هذه الفكرة :

إن الذي تعلم ما عليه من واجبات تجاه أمته ووطنه وأصدقائه ، وعرف الحب والتقدير وقام بواجباته تجاه

(١) لقد اختفى هذا النوع من المسرحية في العصر الروماني ، وإشارة هوراس إليه لا تخدم غرضاً لأن المشاهد الروماني غير عارف بمثل هذا الجنس الأدبي . وقد اعتبر بعض نقاد هوراس هذه الإشارة دليلاً على استعماله كتب يونانية قديمة عن الشعر والشعراء .

والديه وإخوانه وضيوفه ، وعرف ما هو واجب القاضي
ودور الجنرال في الجيش ، يعرف بلا شك كيف يحكم
على الناس ويعطي لكل دوره الخاص به . وأنصح كل
واحد عرف فن التقليد وجربه أن يرجع للحياة وإلى
أخلاق الناس وطبائعهم ويتخذها نماذج تحتذى ، ويستقي
من هذا كله لغته الحية .(١)

٢-إن الشاعر الذي يملك الحكمة والبصيرة يدرك أن هدفه وغايته أن «يعلم أو يمتع ، أو أن يجمع المفيد والممتع .»وتُعدَ وتَعدّ هذه المقولة محور «فن الشعر» وأكثر الأفكار الواردة فيه أهميةً وتأثيراً في تاريخ النظرية النقدية . ويظهر «فن الشعر» أن هوراس يعدّ المتعة الهدف الأول والأسمى للشعر لأنه ، في سياق عمله النقدي هذا ، يصف ما هو مفيد كوسيلة لإعطاء بعض المتعة لكبار السن الذين ، على عكس صغار السن من الطبقة الأرستقراطية ، يحتجون على أي عمل أدبي لا يقدم درساً في الحياة .»(٢)
وهكذا يجمع هوراس بين التعليم والمتعة وردة فعل المشاهدين والقراء ، وهي أمور ثلاثة استعملت لقرون طويلة لوصف تأثير الجمال الفني على جمهور القراء والمستمعين .(٣) يقول هوراس :

---

(١) جلبرت ، ص ١٣٨ .

(٢) المصدر نفسه ، ص ١٣٩ .

(٣) الكلمة اللاتينية للتعليم هي «Prodesse» ، وللمتعة «delectare» .أما الكلمة الدالة على تحريك المشاهدين فهي «movere» المأخوذة من علم البلاغة والخطابة .

إن غرض الشعر وغايته أن يعلم ويمتع ، أو يجمع المتعة والتعليم معاً . وعندما تريد أن تعلم عليك [يقصد الشاعر] أن تكون مختصراً في كلامك موجزاً في قولك حتى يستطيع قارئوك استيعاب ما تقول وما ترمي إليه بسرعة ويختزنونه بكل أمانة [في وجدانهم] . . . إن من يجمع بين الممتع والمفيد يربح ويفوز لأنه يعمل على تعليم القارئ وإمتاعه . هذا هو الكتاب الذي يجلب الربح الوفير للناشر ، ويعبر البحار ويوصل شهرة مؤلفة إلى جميع الأقطار والأصقاع ويطيل بقاء هذه الشهرة بين الناس .[١]

٣- على الشاعر أن يدرك حدود قدراته وإمكانياته ، ويعمل دوماً على توسيع آفاق معرفته واستشارة أهل العلم والتجربة . فمن المستحسن والمطلوب أن يُطلع الأديبُ الناقد على ما كتب أولاً بأول ، وأن ينظر إليه (أي إلى الناقد) باعتباره أباً يحرص عليه بكل أمانة وإخلاص . أما إذا نشر الأديب شيئاً دون استشارة أو نصيحة من هم أكثر علماً منه ، فاللوم يقع عليه بالكامل لأنه لا يمكن التخلص من كلمة تم نشرها ولم تكن على المستوى المطلوب . وينصح هوراس الشاعر ألاّ يشعر بغبن إذا ما وُجد عنده أخطاء أو عيوب وهنات ، فعند كل البشر أخطاء ؛ ولكن الخطأ القاتل والدال على الجهل استمرار الكاتب بارتكاب الأخطاء بعد أن نبه إليها وطُلب منه تحسين أسلوبه وطريقة كتابته . أما أن

(١) جلبرت ، ص ٥٦ .

ينشر الشاعر إنتاجاً دون إطلاع النقاد عليه فيدل على غرور يتنافى مع مبادئ الذوق واللياقة . إن إصرار هوراس على العلاقة الخاصة بين الشاعر والناقد أمر يشكر عليه ويدل على إدراك مبكر من أن النقد ملازم للأدب وعون للأديب ، وأن العلاقة بين الاثنين مبنية على التعاون بعيداً عن الشخصنة والتعنت والكبرياء .

٤- إن الشاعر نتاج العبقرية الموروثة (الاستعداد الفطري الطبيعي) والتدريب والتعليم . فالصفتان متلازمتان عند هوراس ولا غنى للأديب عن أي منهما :

> يسأل الناس فيما إذا كانت القصيدة الجيدة نتاج للطبيعة أم الفن . وأقول أَنْ لا فائدة ترجى من الدرس والتعلم دون استعداد فطري ، كما وأنْ لا فائدة للفطرة دون تدريب ودربهَ : فالاثنتان متلازمتان ولا غنى لواحدة عن الأخرى .[١]

وقد عبّر جون ملتون (١٦٠٨-١٦٧٤) عن تلازم هاتين الصفتين أحسن تعبير في مقدمته للكتاب الثاني من «منطق الحكومة الكنسية» ، إذ يقول :

> هنالك نداء في داخلي يأتي من أعماق نفسي . . . وتزداد سيطرته عليّ يوماً بعد يوم . وإني آمل بالدرس والعمل الدؤوب (الذي اعتبرها حظي ونصيبي في هذه الحياة) المرتبطين بالاستعداد الطبيعي القوي من أن أترك

---

(١) المصدر نفسه ، ص ٥٨ .

أثراً مكتوباً باتقان للأجيال القادمة يجعلها ترفض أن تجعل هذا العمل المتميز يموت ويختفي .[١]

٥-إن الناقد الحقيقي هو الذي لا يجامل صديقاً أو قريباً في الحق ، بل ينتقد عندما يجد خللاً وخطأً ويدل الشاعر على مواطن الضعف بكل صراحة وأمانة . فالموضوعية تعني عدم محاباة أحد والانحياز للشعر وفنونه فقط .

لقد نجح هوراس في إرساء بعض القوانين التي أعتقد أنها ضرورية ، ولكن ، عند إمعان النظر فيها ، نجد انها تتعلق في أكثر جوانبها واهتماماتها بما هو خارج العمل الأدبي وخارج فن الشعر ذاته ، كما أن مراعاتها أو إهمالها لا تزيد أو تنقص من أهمية الإنتاج الأدبي . أما إصرار هوراس على مبادىء الذوق السليم والملاءمة والموافقة فهو أمر يعكس إلى حد كبير الجو العام لعمله النقدي الذي يعبر بالدرجة الأولى عن الروح الأرستقراطية الرومانية التي تبجل تقاليد طبقة النبلاء وحياة المدينة ونظرتها للحياة والإنسان . لقد اعتبر هوراس المحافظة على التقاليد وانعكاسها في الآداب والفنون هدفاً أسمى للكاتب والشاعر . وكان على هوراس النظر إلى هذه التقاليد كنواتج جانبية تتحصل في جميع الأعمال الأدبية التي تجعل هدفها الأول تحقيق أهداف وغايات تتعلق بمسيرة الإنسان وسعيه الدؤوب نحو الحق والجمال والحقيقة والكمال . وهوراس مثل أفلاطون مسكون بفكرة الدور التعليمي والاجتماعي للشعر والشعراء الذين هم ، من وجهة نظرهم ، أقرب إلى الوعاظ والمعلمين ، واجبهم الحفاظ على

---

(١) المصدر نفسه ، ص ١٤ .

ثقافة الأمة وتقاليدها وأنماط سلوكها الاجتماعية . أما النواحي الفنية الصرفة ومعالجة العمل الأدبي بمعزل عن كل ما هو خارج عنه فليست موجودة في «فن الشعر» .

تكمن أهمية «فن الشعر» ، كما ذكرت سابقاً ، في تأثيره على بعض النقاد والكتاب ممن اتبعوا النهج الكلاسيكي في القرن السابع عشر ، وعلى شعراء ونقاد النصف الأول من القرن الثامن عشر في بريطانيا الذين يتفقون مع هوراس على ضرورة مراعاة الكياسة واللطافة والتهذيب في الأعمال الأدبية ، لأنها ، حسب رأيهم ، دلالات على التمدن والحضارة . ولهذه الأسباب ، ربما ، احتل هوراس ، ولمدة قرنين من الزمن ، المركز الثاني بعد أرسطو . لقد أعطى هوراس الأهمية الأولى للجوانب العقلية والاجتماعية في الأدب ، ولم يعر الجوانب العاطفية الاهتمام الذي تستحقه . أما من منظور مؤرخ النقد الأدبي ، فيعدّ هوراس أولَ من مارس الشعر والنقد ، وأرسى بهذا تقليداً استمر إلى يومنا هذا . فقد كان معظم النقاد الرئيسيين في الأدب الإنجليزي ، مثلاً ، شعراء رئيسيين ، مثل السير فيليب سدني وبن جونسون وجون درايدن وصاموئيل جونسون ووليم وردزورث وصاموئيل تيلور كوليرج وماثيو أرنولد وت .س . إليوت . وبالنسبة لهؤلاء جميعاً كانت الاهتمامات النقدية والشعرية منفصلة الواحدة عن الأخرى ، ولكن الأغلبية منهم جعلت من إنتاجها الإبداعي وسيلة لإضفاء مصداقية وأهمية على أفكارها النقدية[1] . ومن ناحية أخرى ، دخل العديد من

(١) انظر ص ٣ في :

Patrick Parrinder , *Authors and Authority : English and American Criticism 1750-1990*. Columbia University press, 1991.

اصطلاحات هوراس النقدية إلى القاموس النقدي الغربي ، حيث اكتسبت صفة الاستمرار (مثل «الشعر شبيه بالرسم» ut pictoria poesis» و «إمـــا أن تعلم أو تمتع» «aut prodesse aut delectare») وأصبحت جزءاً من المخزون النقدي المتداول بين الناس المهتمين بالأدب والأدباء .

٢- لونجاينوس

كتب لونجاينوس Longinus مقالته «في التميز الأدبي» «On Literacy Excellence» التي تترجم أحياناً «في السمو الأدبي» «On the Sublime» عام ٢٠ ق .م على أرجح الاحتمالات .[١] ولا يعرف تقريباً أي شيء عن مؤلف هذا العمل ، الذي يسمى عادة بـ لونجاينوس Longinus[٢] ، كشخصية تاريخية . وقد ظن بعض الدارسين أنه كان سكرتيراً للملكة زنوبيا Zenobia التي حكمت تدمر

---

(١) انظر جلبرت ، ص ١٤٤ ، حيث يفضل ترجمة هذه المقالة النقدية تحت عنوان «On Literary Excellence» ، ويرجع تاريخها إلى عام ٨٠ ق .م . وقد اتبعت في ترجمة عنوان هذه المقالة رأي جلبرت الذي اعتقد أنه أقرب إلى روح هذه المقالة من أية ترجمة أخرى .

(٢) يشار في أول مخطوطة معروفة لهذه الوثيقة (القرن العاشر الميلادي) أن كاتب هذه المقالة النقدية هو «Dionysus» أو «Dionysus Longinus» . وقد استعملت اسم لونجاينوس كمؤلف «في التميز الأدبي» كونه الاسم الذي استقر عليه الرأي النقدي . ولكن ،للأسف الشديد ، فإن مخطوطة هذا العمل النقدي ، وبالشكل الذي وصلت إلى القارئ الأوروبي ، مبعثرة ومنقوصة لأن أكثر من ٤٠٪ منها مفقود .

في القرن الثالث قبل الميلاد ؛ ولكن تبين بطلان هذا الرأي الآن . وقد نالت مخطوطة هذه الوثيقة النقدية من الإهمال أكثر مما عانت مخطوطة **صناعة الشعر** لأرسطو . كان الناقد الإيطالي روبيرتولو Rebertello أول من نشر هذه المخطوطة (المكتوبة باللاتينية) والعائدة إلى القرن العاشر الميلادي ، وشرحها عام ١٥٥٤ .أما أول ترجمة لها إلى الإنجليزية فكانت عام ١٦٥٢ ؛ وفي عام ١٦٧٤ قام الفرنسي بويلو Boileau بترجمتها إلى الفرنسية . وقد اكتسبت الترجمة الفرنسية شهرة كبيرة حيث أعيد نشرها مرات عدة . ولاقى هذا العمل النقدي رواجاً كبيراً بين النقاد الفرنسيين والإنجليز حيث أطلق عليه إسحاق كازوبان) Isaac Casaubonالمتوفى عام ١٦١٤) «الكتاب الذهبي»[١] ، كما اعتبر الناقد الإنجليزي الكبير جون درايدن John Dryden لونجاينوس «أعظم ناقد بعد أرسطو»[٢] .

جاء هذا المقال على شكل رسالة نثرية موجهة إلى صديق يدعى ترنتيانوس Postumius Terentianus ، إثر معاينتهما مقالاً عن تميز الأسلوب الأدبي ورفعته منسوب إلى شخص يسمى Caecilius الذي يبدو من الرسالة أنه لم يوفق في مقالته تلك . يبدأ لونجاينوس بالقول إنه لا بد من توفير شرطين قبل معالجة أي موضوع كان ، هما : ١- توضيح الهدف ؛ ٢- توضيح وسائل تحقيق هذا الهدف . وتطبيقاً لهذه المتطلبات ، فإن لونجاينوس يخبر صديقه على أنه سوف يعالج في رسالته له موضوع «التميز الأدبي» ، ويحدد الآليات الموصلة إلى تحقيق ذلك .

---

(١) ملاحظة جلبرت ، ص ١٤٤ .

(٢) انظر مقالته «دفاع عن الشعر الملحمي» «Apology for Heroic Poetry» .

وهكذا كـان لونجـاينوس واضـحاً منذ البـداية في تبـيـان الهـدف . أمـا الوسائل والآليات التي لا بد من توفرها من أجل تحقيق ذلك ، فيبينها عن طريق تقسيم المقـال إلى فـصول يعـالج كل فـصل آليـةً ووسـيلة محددة . وفي ضوء هذه المنهجية في التحليل والاستقصاء ، يمكن تقسيم تطوير الهدف وبيان أدواته على النحو التالي :

أولاً : أمثلة من التميز الزائف (الفصول ١-٦ ، و٤١-٤٣)

ثانياً : مصادر التميز الأدبي وعددها خمسة هي :

١- مصدران متأتيان من القدرات الطبيعية ، هما : أ) رفعة العقل وسموه elevation of mind ؛ ب) المقدرة على تشكيل الأفكار العظيمة . ويُبحث هذان المصدران في (الفصول ٨-١٥) .

٢- ثلاثة مصادر متأتية من المهارات الأدبية المكتسبة ، هي : أ) اللغة البلاغية (الفصول ١٦-٢٩) ؛ ب) اختيار الكلمات الرفيعة (الفصول ٣٠-٣٨) ؛ ج) ترتيب الكلمات بشكل سام وموزون (الفصول ٣٩-٤٠) .

ثالثاً : التميز الأدبي والنظام الاجتماعي (الفصل ٤٤) .

أولاً : أمثلة من التميز الزائف

يبدأ المؤلف ،على عادة البلاغيين والخطباء في زمانه ، باستبعاد كل ما يتنافى مع الموضوع الذي يريد بحثه وإثباته ، حيث يقوم في الفصول من ١-٦ ، والفصول من ٤١-٤٤ (التي تقع في نهاية الوثيقة) ببيان ما يسميه «التميز الأدبي الزائف» والآراء والأفكار المغلوطة التي ارتبطت به . إن أول هذه الآراء والافتراضات الزائفة ، حسب رأيه ، ما

شـــاع بين النـاس من أن «الأدباء العظام يولدون ولا يُعَلمـــون ؛ وان العبقـرية هبة الطبيعـة فحسب» . ويعتقـد لونجاينوس ، مثلمـا اعتقد هوراس من قبله ، أن العظمة والرفعة الأدبية نتاج متحصل من اندماج الطبيعة مع المهارات المكتسبة ، إذ يقول :

> مع أن الطبـيـعـة تمدنا بالمادة الأولـيـة لكـل شيء ، إلا أن المنهجية تحدد كيفية استخدام هذه المادة الأولية وتساعد في تهـذيب القـدرات الطبـيـعـيـة ووضـعـهـا في أطرها الصحيحة . إن الصفات والخصائص الرفيعة العظيمة تكون عـادة في خطر داهم عندمـا تكون خـارج سيطرة الذكـاء الفـردي ، متـروكـة ، هكـذا ، دون كـابح وضـابط ، تحت رحـمـة التـهـور الجـاهل . . . إن الحظ في هذه الحياة الدنيا من أعظم البركات التي يتمتع بها البشر ، ولكن البركة الثابتة الملازمة له ، التي ليست أقلّ أهمية منه ، هي بلا ريب ملكةُ الحكم الصـحـيح على الأشـيـاء والتمييز بينها .[1]

ومـا ينطبق على الأفكار ينطبق على اللغـة التي هي وعـاء الفكر وقالبه . فلا يظنن أحد ، يقول المؤلف ، إن المبالغة في استعمال اللغة وإخـراجـهـا عن طورها وطبـيـعـتـهـا صفـة من صـفـات الرفـعـة والسـمـو الأدبي . فـالذي يسـتـعـمل كلمـات منمـقـة طنانة إنما يعكس عـجـزاً وضـعـفـاً لا يغـيـبـان عن أصحـاب الحس الأدبي والفـني الرصين . إن الرأي الذي يبلوره لونجاينوس يجعل من كيفية استعمال اللغة إحدى

---

(١) جلبرت ، ص ١٤٨ .

الدلائل على العظمة الأدبية التي تمثل جموح الطبيعة الإنسانية الفطرية وانضباط المواهب الفردية العقلانية . فالمبالغة في التعبير جموح غير مستحب ، كما أن السوقية دونية يجب اجتنابها . فالسمو الأدبي منزلة وسط بين متقابلين متضادين ، وحالة وسطية شبيهة بتعريف أرسطو الشهير للفضيلة .

وبناء على هذا الفهم للرفعة والسمو ، يعطي لونجاينوس أمثلة على الاستعمالات الأدبية الباطلة والزائفة التي قد تخدع بعض البسطاء ، ولكنها لا تمت من قريب أو بعيد للتميز الأدبي . ومن هذه الاستعمالات ما يلي :

١- الصبيانية في استعمال اللغة Puerility

والمقصود هو استعمال الأساليب المفخمة والمبالغ فيها ، التي تدل عادة على ضحالة وسقم ، وتنتج تأثيراً معاكساً لما يريده مستعملوها . ويتنافى هذا الأسلوب مع العظمة الحقيقية في الفن والأدب لأنه ، كما يقول لونجاينوس ، «محاولة بائسة لتقديم ما هو غريب وغير مألوف بطرق يعافها الذوق السليم ، وتنم عن وضاعة نفس ورداءتها .» فالعظمة لا تأتي من هذه الطرق المتكلفة المصطنعة البعيدة عن جمال العبارة وروعة المحاكاة ؛ ولكنها (أي العظمة) حصيلة التزاوج بين عبقرية موروثة ومهارات صقلتها التجارب الحياتية . ويعتقد لونجاينوس بعدم وجود فرق بين المبالغة والتفخيم في الأساليب وفي استعمال الكلمات ؛ فكلاهما وجهان لشيء واحد زائف لا علاقة له بالتمكن من ناصية البيان وروعة التعبير وجماله .

٢- العواطف الجياشة في غير أوانها Ill-timed Pathos

إن اللجوء إلى التأثير العاطفي وتأجيج العواطف والمشاعر في وقت يجب فيه إبقاء هذه العواطف تحت سيطرة العقل وتحكمه أمر زائف مخادع ، إذ يحدث كثيراً أن تتكلم الشخصيات في الأعمال الأدبية بطريقة عاطفية هوجاء ، كما لو كانت تحت تأثير مواد مخدرة ومسكرة ، دون سبب يتطلبه الموقف أو يبرره الموضوع . ولا يوجد شيء أدعى للسخرية والازدراء ، كما يقول لونجاينوس مثل «عاطفة فارغة في وقت يتطلب كبح العواطف ، أو عاطفة هوجاء في وقت يستدعي وجود عواطف معتدلة ومتزنة .»

٣- برودة العواطف في غير أوانها Frigidity

يحدث أحياناً ، يقول المؤلف ، أن ينحدر بعض الكتاب إلى مستوى من عدم الاقتدار في استعمال الاستعارة والمجاز والصور البلاغية تجعل القارئ ينكمش على نفسه لشعوره ببرودة العاطفة وضآلتها وتدني مكانتها . ويعطي أمثلة عدة من أعمال أدباء كبار ارتكبوا مثل هذا الخطأ ؛ منهم أفلاطون وزنون Xenophon وتيماؤس Timaeus (مؤرخ صقلي عاش في القرن الرابع قبل الميلاد) . فعندما قام تيماؤس برثاء الإسكندر الكبير وصفه «بالرجل الذي ملك كل آسيا في سنوات أقل عدداً من السنوات التي استغرقها ايسوكريتس Isocrates [بلاغي قليل الأهمية والشهرة] في كتابة قصيدة يمدحه فيها ويستحثه على محاربة الفرس» . إن من المعيب ،حسب رأي لونجاينوس ، أن يقارن الإسكندر الكبير مع رجل بلاغة . وهكذا في وقت يتطلب فيه الموقف إثارة العواطف ، يقوم الكاتب بإضفاء جو من

البرودة والانكماش على النص .

٤- الإيقاع الزائد عن الحاجة Excessive Rhythm

إن كل ما هو مبالغ فيه من الشعر والنثر يقع تحت الرفعة الزائفة والسمو الباطل بالنسبة إلى لونجاينوس . والإيقاع الزائد ، مثله مثل المبالغة والتضخيم والتلاعب في العواطف ووضعها خارج زمانها وأطرها ، يؤدي إلى خلخلة في الموسيقى واضطراب في الأصوات يسلب من الأدب ، وحتى من الخطابة ، التأثير العاطفي الملائم والضروري لتحريك القارئ والمستمع وشعوره بالنشوة والرفعة . فالكلمات المبالغ في إيقاعها وأصواتها توجد اضطراباً عند المستمع وتجعله يهتم بهذه الأصوات ويعيرها اهتماماً أكثر من اهتمامه بالحبكة الفنية أو الموضوع أو المشاعر الناتجة عن العمل الفني بكليته . فالمتعة الإيقاعية ليست مجرد توافق أصوات في كلمات متتابعة مربوطة بأصوات مشابهة ذات وتيرة واحدة . ولكنها توافق بين عناصر العمل الأدبي يترك أثراً سامياً على عواطف المستمعين والقراء .

٥-الإيجاز المبالغ فيه Excessive brevity

إن الإيجاز والاختصار في القول مستحب ,ولكن المبالغة فيهما أمر يدخل من باب الزائف والباطل من محاولات الوصول إلى الرفعة والسمو الأدبي . والإيجاز دليل على مقدرة أدبية تستطيع قول الكثير في كلمات قليلة مما سيترك أثراً إيجابياً على النفس البشرية . ولكن إذا ما حاول كاتب أن يحذف ويقتطع كلمات وأجزاءً لمجرد الإيجاز ظناً منه أن هذا موصله إلى الرفعة الأدبية ,فإنه سوف يحصد عكس ما يرمي إليه .

٥- الكلمات الوضيعة Undignified words

إن الكلمات الوضيعة تفقد النص الأدبي البهاء والتألق . ولهذا يجب على الكاتب أن يدرك أن لكل مقام مقالاً ، ولا يجوز أن يخلط الرفيع والوضيع . وهذا بلا شك يذكر القارئ بإصرار هوراس على مراعاة الملاءمة والمناسبة في كل جزء من أجزاء العمل الأدبي . يقول لونجاينوس :

> يجب ألاّ ننزل إلى المبتذل الوضيع في النصوص السامية إلا إذا أجبرنا على ذلك بسبب ضرورة لا يمكن تجنبها . وعلينا دائماً أن نتأكد من أن كلماتنا تتناسب مع جلال الموضوع . وعلينا دائماً أن ننظر إلى خلق الإنسان ونحاكي عمل الطبيعة . فالطبيعة لم تظهر للعيان تلك الأجزاء التي يجب أن تبقى مخفية من جسم الإنسان . . . وذلك من أجل المحافظة على جمال هذا المخلوق وبهائه .[١]

يُرجع لونجاينوس هذه الأخطاء كلها إلى رغبة بعض الأدباء بالإتيان بغير المألوف ظناً منهم أن الغرابة في القول تجعلهم متميزين ذوي أساليب رفيعة . وهذا كله يقع في باب البِدَع التي هي بطلان وزيف وخطأ :

> كل هذه الأعشاب الضارة ذات الألوان المزركشة التي نجدها في بعض الأساليب الأدبية تأتي من جذر واحد ، وهو التعلق بِالبِدَع التي أخذت بلباب أدباء هذا الزمن .

---

(١) المصدر نفسه ، ص ١٩٦ .

[وعلى الجميع أن يدرك] أن عيوبنا وفضائلنا تسقى من نفس المعين وتتغذى من نفس التراب .[1]

ثانياً : مصادر التميز الأدبي (عددها خمسة)

١- المصدر الأول والثاني المتأتيان من القدرات الطبيعية ، وهما : أ) سمو العقل ؛ ب) المقدرة على تشكيل الأفكار العظيمة .

يبحث لونجاينوس هذين المصدرين في الفصول من ٨-١٥ ، ويرجعها إلى المنبع الأساس وهو العبقرية الطبيعية وقدراتها المختزنة في الطبيعة البشرية ذاتها . والنفس العظيمة السامية هي النبع الذي يروي القدرات الطبيعية ؛ فالكلام السامي الرفيع لا تنطق به إلا الأنفس الأصيلة الكريمة . واستعمال الكلمات العظيمة من خصائص أصحاب الأفكار العظيمة ؛ كما أن العظماء ، أحياناً ، يحدثون تأثيرهم دون الحاجة إلى استعمال الكلمات . فصمت أيجاكس Ajax في **الأليـاذة** (كتاب الأموات) أبلغ أثراً من أي كلام منطوق ، كما أن نفس هوميروس العالية الرفيعة قد تجلت في أروع صورها وأسماها في وصفه إله البحر بوسيدون Poseidon (في الكتاب الثالث عشر من **الألياذة**) ، حيث يقول :

عندها [أي عندما ظهر بوسيدون] ارتجفت الجبال والتلال والغابات ، واهتزت مدينة الطرواديين وتأرجحت سفن اليونانيين تحت وطأة أقدام بوسيدون الخالدة . ومضى [أي بوسيدون] راكباً فوق الأمواج وفوق المياه ،

---

(١) المصدر نفسه ، ص ١٥١ .

فنهضت وحوش البحر من أعماق اليم ، وتحلقت حول ملكها وسيدها ، وتفرقت المياه بكل سرور لتفسح الطريق لخيول الإله المسرعة .[١]

وهكذا وصف هوميروس الطبيعة المقدسة لهذا الإله كما هي وبكامل أبهتها ورهبتها وعظمتها . وقد جاء كذلك وصف الإله في العهد القديم «مطابقاً للمفهوم السامي الرفيع لجلالة الله وعظمته» ، حيث جاءت العبارات التالية الدالة على هذه العظمة في بداية «سفر التكوين» : ماذا قال الله ؟ فليكن هنالك ضوء ، ثم كان الضوء . وليكن هنالك أرض ، وكان هنالك أرض .» ويعطى لونجاينوس نصاً ثالثاً مأخوذا من **الإلياذة** أيضاً يدل كيف أن هوميروس ، لسمو نفسه وعظمة الأفكار المغروسة فيها ، قد طاول السماء في روعة التصوير وجمال الكلمات حيث وصف أيجاكس البطل وهو يتضرع للسماء قائلاً «يا أبي زوس Zeus ، أنقد أبناء اليونانيين من هذا الظلام الدامس ، واجعله يوماً مشرقاً ، واجعلنا نرى عيوننا ؛ على الأقل اقتلنا وحطمنا في وضح النهار» . كم هي عظيمة كلمات إيجاكس هذه . فإيجاكس ، كما يقول لونجاينوس ، لم يطلب من الإله أن يبقيه على قيد الحياة وينجيه هو وأصحابه من هول العاصفة البحرية ، لأنه لو فعل ذلك وتوسل من أجل حياته لفقد كل معاني البطولة والعظمة والسمو . إن وصفاً كهذا يدل على أن هوميروس العظيم قد تقمص مشاعر إيجاكس الرقيقة في تلك اللحظات الحاسمة ، ودخل إلى نفسه النبيلة .

---

(١) المصدر نفسه ، ص ١٥٦ .

ويبدو أن عظمة العبقرية الشعرية تتأثر بتقدم العمر وعاديات الزمن ، حيث يذكر لونجاينوس أن هنالك اختلافاً بين ملحمة **الإلياذة** ، التي كتبها هوميروس في مرحلة الشباب ، وملحمة **الأوديسة** التي كتبها في خريف العمر . فقد جاءت **الإلياذة** عملاً مفعماً بالدراما والحيوية والحركة ، ومترعاً بالعواطف الجياشة . أما **الأوديسة** فقد كتبت بإسلوب قصصي سردي تعوزه قوة المشاعر وجيشانها .

ويلاحظ لونجاينوس أن من دلائل السمو الفكري الدالة على العبقرية الطبيعية استعمال الإفاضة والتفخيم amplification ، حيث يتم حشد شتى الأساليب البلاغية لإيجاد تراكم عاطفي مؤثر يتناسب مع رفعة الأفكار المطروحة في العمل الأدبي . وهذا بلا شك ربط بين سمو الأسلوب في الأدب والخطابة . فالإفاضة والتفريع أركان أساسية من أركان فن الخطابة تستعمل لإقناع المشاهدين عن طريق وفرة الأمثلة وتنوع الشواهد والأساليب ، بحيث لا يكون ، والحالة هذه ، أمام السامع من سبيل سوى الموافقة على ما يقوله الخطيب .

وهنالك طريق آخر يراه لونجاينوس موصلاً إلى الرفعة والسمو وهو محاكاة أعمال العظماء من الكتاب والشعراء الذين سبقونا وإتباع خطواتهم . ومحاكاة النماذج الأدبية القديمة فكرة راسخة في النقد الكلاسيكي حيث نجدها عند هوراس وعند نقاد المدرسة الكلاسيكية في عصر النهضة الأوروبية ، ولكن لونجاينوس جعل من تقليد الأعمال السابقة عملية استيعاب واستلهام للروح الوثابة المبدعة الكامنة في مؤلفيها كخطوة لا غنى عنها في سبيل الإتيان بنظائر لها . وهكذا يمرر الإيحاء إلى الأجيال القادمة بحيث يأخذ كل جيل ومضةً من النفس العبقرية السامية المختزنة في هذه الأعمال الخالدة . وهكذا ميز

لونجاينوس بين تقليد النماذج الأدبية القديمة لاستلهام روح مؤلفيها وعظمتهم وبين ما يعرف في الأوساط الأكاديمية في زماننا الحاضر بالسرقات الأدبية «Plagiarism» ، حيث يقول :

> إن هذا التقليد بهذا المعنى [استلهام عظمة مؤلف العمل الأدبي] ليس سرقة ، إنه مثل الحصول على إطار من الأشكال الجميلة أو الصور البلاغية أو العناصر الفنية الأخرى . ولم يكن بإمكان أفلاطون أن ينتج زهوراً كثيرة [منثورةً] في جنبات مبادئه الفلسفية ، أو أن يستعمل مادة ولغة شعرية ، لو لم يحاول بكل ما أعطي من جهد أن يتفوق على هوميروس من حيث الرفعة ؛ خَصْمٌ شابٌّ ضد خَصْمٍ وَصَلَ إلى قمة هرم السمو والتميز . وقد حارب بكلٍ فخر وجد ، ولكنه كان خلال هذه المعركة يحصل على فوائد كبيرة ومجزية .[1]

أما الصفة الأخرى الموجودة في الأنفس الكبيرة فهي القدرة على صياغة الصورة الشعرية التي هي نتاج الخيال الإنساني المبدع . ويرى لونجاينوس أن الخيال موهبة تمكن الأديب من «وضع ما يتخيل أمام أعين سامعيه وقارئيه .» فالخيال ضرورة لا غنى عنها للخطيب والشاعر لأنها تخلق عند السامعين حالةً من الشعور بالمتعة المستمدة من الإثارة الفنية الرقيقة . يقول جون درايدن في مقالته المعنونة «دفاع عن الشعر الملحمي» :

---

(١) المصدر نفسه ، ص ١٦٩ .

> الخيال أو التخيل هو بطبيعة ذاته حياة الشعر وسموه . وهو ، كما وصفه لونجاينوس ، كلام يجعلنا ، عن طريق الحماس المفرط والعواطف الجياشة ، نرى تلك الأشياء التي يضعها الشاعر أمام أعيننا لكي تسعدنا وتمتعنا .[1]

يعطي لونجاينوس مثالاً على روعة الخيال وقوة تأثيره كلام افيجينيا Iphigenia إلى أمِها في مسرحية يوربيدوس *Iphigenia among the Taurians* :

> أتوسل إليك ، يا أماه ، لا تثيري ضدي ربات الانتقام [Furies] ذات الأقدام المضمخة بالدماء والأشكال الشبيهة بالأفاعي . إنها [أي ربات الانتقام] هنا ، إنها قريبة مني كثيراً ، إنها توشك أن تثب علي .

إن هذه الصورة الشعرية مفعمة بالخيال ، تجعل القارئ يرى بأم عينيه افيجينيا المسكينة في حالة خوف رهيب من ربات الانتقام المحيطة بها من كل اتجاه . ومثل هذا الخيال الشعري يُحرك المشاهد والمستمع من أعماق نفسه ، ويشده بكل رهبة إلى الحدث والفعل في تلك المسرحية . فسحر الخيال وروعة التعبير عنه يأخذان بألباب السامعين بحيث «يرون بأعينهم» تلك الصور البلاغية المتدفقة من خيال جامح ممزوج بعاطفة متأججة جياشة . ويؤكد لونجاينوس على أن الصور الخيالية (أو الصور الشعرية) وسيلة لخلق شعور بالوفرة والحيوية والجلال المهيب . أما الخيال عند الخطيب فيجمع بين العاطفة والحجة

---

(١) ملاحظة رقم ١٤٤ ، ص ١٦٥ في جلبرت .

العملية مما يجعله لا يقنع المستمع فحسب ولكن يخضعه لسحر البيان وجماله بحيث «يستسلم» ويتقبل بنفس منتشية ما يقوله الخطيب .

لقد أوضح لونجاينوس أن سمو الأفكار ورفعتها مستمدة من عظمة نفس المؤلف ومن تقليد النماذج الأدبية الرفيعة ومن قوة الخيال وجماله . ولهذا ، فإن العمل السامي الرفيع يجذب المستمعين بقوة لا يمكن مقاومتها ويترك أثره الباقي الخالد في الذاكرة . ويكفي العمل السامي سمواً أنه يمتع كل الناس في كل الأوقات ، لا يتأثر بتغير الأزمان والأحوال ، «بل يرقى فوق كل عوالم الفناء والاندثار ، محافظاً على ذلك «الألق المقدس» الذي لا يمكن أن يصدر إلا من أنفس ارتفعت هاماتها فوق مشاكل هذه الدنيا وصغائرها» . يقول لونجاينوس إن القيمة الحقيقية تكمن في إدراكنا جميعاً «إن كل ما يحتقره الإنسان صاحب العقل السامي لا قيمة له في الحياة . ولهذا فلا يمكن أن يعتقد الرجل الحكيم أن الثروة والألقاب والشهرة والمنصب العالي أو شيء من هذا القبيل أشياء لها قيمة كبيرة ، ولكنه يعرف أن احتقارها أمر مرغوب ومستحب . وبالتأكيد فإننا نبجل أولئك الذين أعطيت لهم مثل هذه الأشياء ولكنهم رفضوها وترفعوا عنها ، ترفع العارفين بقيمتها الحقيقية وما تساوي بالفعل ، أكثر من تبجيلنا أولئك الذين يملكونها في واقع الأمر» . وهذا المبدأ ينطبق تماماً على نقد الشعر والنثر .فالناقد الكبير هو الذي ينظر إلى حقيقة النصوص الأدبية ويتأكد أنها سامية رفيعة ، ولا يخدعه البريق الزائف لنصوص توهم غير العارفين بأنها سامية وهي في الواقع هزيلة هزال متاع هذه الحياة الدنيا وبهرجها .

٢- المصادر المتأتية من المهارات الفردية المكتسبة :

أ) الصيغ البلاغية Figurative Language

يشكل البحث في الصيغ البلاغية حوالي ثلث عمل لونجاينوس النقدي (الفصول ١٦-٢٩) مما يدل على المكانة المرموقة التي يعطيها المؤلف لدور اللغة في تحقيق السمو والرفعة الأدبية . ولعل من المناسب أن أذكر هنا أن هذه الفصول تتناول أموراً فنية قد يجد القارئ أو الباحث غير المطّلع على الأدب اليوناني والروماني صعوبة في فهمها ومعرفة مدلولاتها ، ولكنها تلقي ضوءاً على عناصر الجمال في الفنون والآداب بعموميتها مما يجعل البحث فيها إثراءً للناقد والأديب ، بغض النظر عن محددات الثقافة واللغة . والصور البلاغية ، كما يقول لونجاينوس ، «تعمل بتناغم مع سمو الأسلوب ورفعته ، كما أنها ، بالمقابل تستمد قوة ودعماً منه» ، ولكنه يحذر من أنه ، في حالة الخطابة ، يمكن الشك في صدق هذه الصور البلاغية وبالتالي مصداقية الحجة التي يحاول الخطيب أن يقنع السامعين بها . وهنا تكمن قدرة الخطيب على إخفاء ما يرمي إليه «داخل ثوب من الجمال والبهاء اللغوي ، المتمثل بالمشاعر القوية والأسلوب الرفيع ، تماماً كما يفعل الرسام الذي يمزج بين الظلال والأنوار ضمن لوحة واحدة» . ولكن عين المشاهد ، لأسبابٍ مغروسة في الطبيعة البشرية ، تقع على الأنوار وتنجذب إليها أولاً . وهكذا يستطيع الخطيب المتمكن من نفسه إخفاء «هدفه الأساسي» تحت غطاء بلاغي .

يعطي لونجاينوس أمثلة على أنواع الصور البلاغية التي تلعب دورها في تحقيق الرفعة الأدبية ؛ وهي :

١- الالتفات أو المخاطبة Apostrophe

هذه الصيغة البلاغية هي مناجاة شخص أو شيء (حاضر أو غائب) ينتقل إليه الشاعر أو الخطيب فجأة أثناء قصيدته أو خطبته ، تعتمد في الدرجة الأولى على المناشدة أو الاستحلاف الذي يؤجج في النفس مشاعرً تتلاءم مع الفكرة والموضوع المطروح . ويعطي لونجاينوس مثالاً على ذلك نصاً للخطيب ديموستينوس Demosthenesيخاطب فيه «رجال أثينا» في محاولة منه للدفاع عن إجراءاته السياسية :

> لم تكونوا يا رجال أثينا ، مخطئين في كفاحكم من أجل حرية اليونان ؛ وبين ظهرانيكم البرهان واليقين [على صحة ما أقول] . فلم يكن مخطئاً من حارب في معركة الماراثون أو في سلاميس Salamis أو في بلاتايا Plataea .

وفجأة وبصورة درامية ، كما لو نزل على هذا الخطيب إلهام من السماء ، ينتقل إلى مناجاة من قاتل في تلك الحروب من أجل إثبات صحة ما يقول :

> من المستحيل أن تكونوا مخطئين . كلا وألف كلا ، وقسماً بأولئك الذين واجهوا أهوال معركة المارثون وأخطارها ، لستم مخطئين .(١)

إن هذه الالتفاتة المفاجئة إلى أرواح أسلافه الذين قاتلوا في

---

(١) جلبرت ، ص ١٧٠ .

معركة المارثون وغيرها من المعارك قد أعطت زخماً عاطفياً ووجدانياً هائلاً لخطبته ساعد على رفعتها وسمو أسلوبها .

٢- الأسئلة والأجوبة الخطابية

هذه صيغ بلاغية تستعمل بكثرة في الخطابة بشكل خاص ، يتم اللجوء إليها من أجل إثارة العواطف في السامعين واستمالتهم ، حيث يقوم الخطيب بطرح أسئلة تحتوي على أجوبتها أو أسئلة يجيب هو عنها . والهدف من هذا خلق انطباع عند الناس أن كلامه عفوي وليد ساعته ولحظته ، مما يعطي ما يقول صحةً ومصداقية . وقد انتقل استعمالها من الخطابة إلى الأدب لتؤدي نفس التأثير بفضل قوة الخيال المتضمن فيها والجو العاطفي الملتهب الذي توجده . فالأسئلة والأجوبة التي يطرحها الخطيب والأديب بشكل عفوي تثير عواطف عفويةوفورية عند الناس . وهكذا ينتقل الحماس لفكرة ما من المتكلم إلى السامع بشكل سريع وآني ، يدفع السامعين ليس فقط لتصديق ما يسمعون ، ولكن يدفعهم (أحياناً) إلى الحركة والفعل .

٣- الفَصْل Asyndeton

هذه صيغة بلاغية تقوم على حذف حروف العطف التي تربط الكلمات والجمل مما يجعلها «تتابع كالسيل الجارف وتسبق حتى من ينطقها أو يقرؤها» ، مما يساعد على رفع وتيرة الإثارة وتكثيفها وترسيخها في الوجدان . أما إذا استعملت حروف العطف وغيرها من الروابط ، فإن الكلمات والجمل تفقد حرارتها وتخسر حرارة

الحرية الكامنة فيها ، ويبرد تأثيرها ويتلاشى أثرها .

٤- تغيير النظام الطبيعي للكلام Hyperbaton

يتم في هذه الصيغة البلاغية تغيير النظام الطبيعي للكلام والأفكار لإظهار مشاعر عنيفة وقاسية . فالناس الذين يقعون تحت تأثير عاطفة عنيفة كالغضب أو الحسد أو الغيرة يتكلمون بطريقة غير منظمة وغير طبيعية ، إذ ينتقلون بشكل مفاجئ وغير متوقع من فكرة إلى نقيضها ومن كلمة إلى أخرى عكسها دون توافق منطقي وطبيعي . ولكن علينا أن ندرك ، يقول لونجاينوس ، «أنه في حالات عاطفية متأججة ، فإن عدم إتباع الترتيب الطبيعي للكلمات أو الأفكار هو تصوير طبيعي وصادق لهذه الحالات» . فمن طبيعة الناس الغضاب مثلاً أن لا يجادلوا بعقلانية منضبطة منظمة ، ومن الطبيعي كذلك أن يعكس كلامهم ما يعتمل في صدورهم . يقول جون درايدن ، وأغلب الظن أن كلام لونجاينوس هنا كان حاضراً في ذاكرته ، إن «الإنسان في مثل هذا الموقف وهذه العاطفة لا يمكن أن يكون بارد الأعصاب كي يستطيع أن يجادل بمنطق أو يتكلم بهدوء . فتفاقم العاطفة يكون عندئذ في مكانه الصحيح ؛ فالاستفهام والتعجب وتمزيق الترتيب الطبيعي للكلام كلها تبدو جميلة وطبيعية .»[١]

---

(١) انظر مقالته «Apology for Heroic Poetry» (سبقت الإشارة إليها) ، وانظر ملاحظة رقم ١٧٢ في جلبرت .

٥- جمع أكثر من صيغة لغوية في سياق واحد :
إن هذه الطريقة في الكلام والكتابة تكون مؤثرة وفاعلة عندما يتم جمع صيغتين أو ثلاثٍ بحيث تعطي كل واحدة ما فيها من قوة وجمال إلى النص الواحد ، كأن يُجمع بين حذف حروف العطف asyndeton وتكرار الأصوات anaphora وتقديم الموضوع بحيوية وقوة diatyposis .

٦- الصيغة البلاغية المعروفة Polyplotes :
تشمل هذه الصيغة البلاغية جميع التغييرات والإحداثات في قواعد اللغة (سواء أكان ذلك في الأرقام أو الصيغ أو الحالات وغيرها) . وإذا ما أحسن استعمال هذه الصيغة البلاغية فإنها تضفي جمالاً وسمواً على العمل الأدبي وعلى الكلام . وكمثال على ذلك ، فإن استعمال صيغة المضارع بدل صيغة الماضي يجعل الكلام أكثر درامية وبالتالي أكثر فاعلية . أما إذا استعملت صيغة الماضي للحديث عما مضى من الأفعال فإن الأسلوب يصبح قصصياً وبالتالي يكون أقل فاعلية وتأثيراً . كما أن استعمال صيغة المفرد بدل الجمع يعطي انطباعاً بالوحدة والانسجام ، في حين أن استعمال الجمع بدل المفرد يعطي انطباعاً بالوفرة والكثرة . ويستطيع الأديب أو الخطيب البلاغي أن يستعمل الصيغة البلاغية حسب التأثير الذي يريد إحداثه عند الناس .
إن ما يقوله لونجاينوس في هذا المجال جدير بالتوقف عنده ، فهو يدعو إلى عدم تكبيل العبقريات الأدبية بالقواعد والقوانين

والثوابت . فالأصل هو الحرية دون شطط وعبث يمارسها أدباء مقتدرون وعلى دراية بجماليات اللغة ووسائل إيصال هذه الجماليات إلى الناس . وقد سبق أن أبرز أهمية استعمال الصيغة البلاغية المعروفة بالفَصْل asyndeton حيث تترك الكلمات والجمل لتنطلق بكل حرية دون عوائق وفواصل . فالحرية التي يدعو لها لونجاينوس ليست حرية الأديب فحسب ، ولكنها حرية اللغة نفسها كوسيلة تعبير جمالي ، وحقها في أن تُحرر طاقاتها الكامنة (على أيدي العظماء من الأدباء) لتضفي على الأفكار والمشاعر سمواً وروعةً وبهاءً .

لقد وصل لونجاينوس ، كما أرى ، إلى مستوى متقدم في نقده الأدبي ، لأنه استطاع أن ينفذ إلى مشكلة الإبداع الأدبي وشروطه ومثبطاته . فاللغة هي الأصل ، وهي المعين الذي لا يستنفد . وتفجيرُ ينابيعها من داخلها لتنساب بعنفوان وحرية ، وإبعادها عن أنماط التعبير التي تكبل هذا التدفق وتلك الحيوية هما ، في اعتقادي ، معارجُ الأدباء إلى الخلود والعظمة والسمو الأدبي . وكم من لغة ظُلمت لأن أبناءها نظروا إليها ككلمات جامدة لا حياة فيها ولا حرية لها مما أدى ، مع مرور الأيام ، إلى تراجع نوعية ما يكتب بها من شعر ونثر .

٧- الإطناب Periphrasis

وهو قول القليل في كلامات كثيرة مسهبة . ولكن يجب استعمال هذه الصيغة البلاغية بانضباط وحذر لأن المبالغة فيها تؤدي إلى الضجر والملل ويكون لها مفعول سلبي غير مستطاب .

أما إذا استعملت من قبل أدباء كبار فإنها ، بلا شك ، تكون وسيلة من وسائل السمو الأدبي .

ب) الكلمات الرفيعة السامية Noble Diction

يقول لونجاينوس أن هنالك علاقة بين الكلمات والفكر ؛ فالكلمات هي بمثابة النور الساطع للفكر الذي يعطيه بهاءً ورونقاً . ولا نحيد عن جادة الصواب إذا ما قلنا إن الكلمات في العمل الأدبي «شبيهة باللمسات الأخيرة على التماثيل ، تضفي على الأفكار روحاً تتكلم وحياة تنطق .» ولكن لونجاينوس يحذرنا في ذات الوقت من «إلباس المواضيع الوضيعة والدنيئة لباساً جليلاً من الكلمات الرفيعة شبيهة بوضع قناع تراجيدي tragic mask على رأس قزم» . كما أن بهاء الكلمات وسموها لا يعني أبداً أن تكون مزخرفة ومزينة . والكلمات المألوفة المأخوذة من حياة الناس العاديين تكون عادة أكثر جمالاً وجاذبية من زخرف القول وتكلفه . ويعطي المؤلف أهمية خاصة لاستعمال الاستعارة وأنواع المجاز الأخرى ويتكلم عنها بطريقة فيها أصداء من أرسطو . ويرى لونجاينوس أن إساءة استعمال المجاز يجعله ينحدر إلى مستوى المبالغة . ولهذا من المناسب ، كما يرى ، تلطيف غلو بعض استعمالات المجاز عن طريق وضع عبارات تنم عن احترام مشاعر السامعين والقراء مثل : «إذا جاز لي استعمال هذا» ، و«إذا جاز لي أن أكون جريئاً في قولي هذا» ، و«وإذا جاز مقارنة الأشياء العظيمة بالأشياء الصغيرة» ، وغير ذلك . ومن ناحية أخرى ،

---

(١٣) جلبرت ، ص ١٨٢ .

فإن المشاعر والعواطف التي تولد النشوة والمتعة «تبرر استعمال الغلو في المجاز» ، لأن الإحساس بالجمال يوجد في النفس قبولاً (يصل أحياناً إلى درجة الإيمان) لكل ما يقول الأديب أو الخطيب . وهكذا جعل لونجاينوس من جمال الكلمات والتعابير إحدى وسائل تكوين الحقيقة الفنية artistic truth . ونلاحظ أنه في حين ربط أرسطو في **صناعة الشعر** هذه الحقيقة بالحبكة الفنية ، فإن لونجاينوس يربطها بجماليات اللغة من كلمات وصور .ولهذا السبب فإنه يشدد على ما يسميه بالوصف المجازي الذي يعرفه على أنه «مجموعة من الصيغ البلاغية المتداخلة والمتصلة .» .

وعلى الرغم من ذلك كله ، فإن لونجاينوس على قناعة تامة بأن «وجود بعض الأخطاء» في الأعمال العظيمة أفضل بكثير من «وجود أعمال متواضعة ولكنها خالية تماماً من الشوائب والنقائص» . «فالعظمة الحقيقية تُبَرَّرُ أخطاؤها» ، أما الدقة الزائدة عن حدّها في اختيار الكلمات فلا تتعدى كونها حذلقة وتصنعاً ، سرعان ما يدرك السامع خواءَها وضآلة قيمتها . ودعنا نسأل ، يقول لونجاينوس :

> ماذا نفضل في النثر والشعر ؛ هل نفضل العظمة مع بعض الأخطاء ، أم نفضل النجاح الجزئي ولكن مع كل شيء [في العمل الأدبي] مصوغ على أكمل وجه ، لا تشوبه شائبة أبداً ؟ . . . وبالنسبة لي ، فإني أرى أن العبقريات الحقيقية بعيدة كل البعد عن الكمال وعدم الخطأ . ولقد وجدت عدداً غير قليل من العيوب والهنات [في أعمال] هوميروس وغيره من أدباء الدرجة الأولى . . . وأفضل أن أسميها أخطاءً ناتجة عن إهمال

العقول العظيمة .

لعل القارئ المتابع لما يقوله لونجاينوس باهتمام يلحظ أن هنالك خلطاً بين معالجته للاستعارة والمجاز والتشبيه (metaphor, trope, simile) ومعالجته للكلمات . فالفرق بين المصدر الثالث والرابع للنظرية الأدبية ينتفي بالكامل ، بحيث يشكل المصدران مصدراً واحداً فحسب . وقد يكون السبب في ذلك عائداً إلى أن لونجاينوس لا يعالج المواضيع المطروحة بطريقة تقليدية ميكانيكية تأخذ بعين الاعتبار التصنيف المعروف والمتبع في هذه الحالات ، ولكنه ينظر إلى الأمر من ناحية التأثير النهائي على القارئ . فالاستعارة والمجاز والتشبيه كلها وسائل تعتمد على الاستعمال . وبهذا المعنى ينتفي الفرق بين الكلمات وبينها ، لأنها كلها وسائل لتحقيق غاية واحدة ، ألا وهي إثارة النشوة العاطفية .[١]

ج) ترتيب الكلمات بشكل سام وموزون

إن الكثير من الشعراء والكتاًب الذين يفتقرون إلى الموهبة الطبيعية يلجأون عادةً إلى استعمال الكلمات المألوفة والدارجة بين الناس ، حيث يستطيعون عن طريق ترتيب هذه الكلمات وربطها بتناغم وانسجام بعضها مع بعض أن يصلوا إلى التميز والسمو . وللنظام والاتساق عادةً تأثير عاطفي ، وهذا ما نلمسه في «الموسيقى التي يحرك إيقاعها السامعين لدرجة أنهم يشعرون بالإتحاد مع الأنغام

---

(١) Elder Olson (سبقت الإشارة إليه) ، ص ٢٥٩ .

والأصوات» . وما العمل الفني ، يقول لونجاينوس ، إلا تأليف بين أجزاء مختلفة ، وهو بهذه الصفة بناء عاطفي لكل هذه الأجزاء مجتمعة . ويرى لونجاينوس أن المقدرة على ترتيب الكلمات بشكل جيد ينتج عنه إيقاع موسيقي يغطي على كل الأخطاء والعيوب الأخرى . فالحياة تناغم والطبيعة والفن انسجام ووحدة ، كما أن القوة والجمال كامنان في التوافق والترتيب . ولهذا فإن :

> كثيراً من الشعراء وكتاب النثر الذين يفتقرون إلى الموهبة الفنية الرفيعة في التعبير (أو أولئك الذين لا توجد عندهم مجرد النية في تحسين أدائهم الفني) لجأوا إلى استعمال كلمات دارجة لا تثير في النفس سمواً أو رفعة ، استطاعوا من خلال حسن ترتيب كلماتهم وتنظيمها في بنائية لغوية واحدة أن يصلوا إلى آفاق سامية من الرفعة والتميز بحيث اختفت تلك الصفة العادية غير الموحية لتلك الكلمات .[١]

كلنا يعرف أن التأليف الفني ، كترتيب للكلمات والانسجام بينها ، شيء طبيعي مغروس في الإنسان يسيطر على نفسه ويفجر فيها أفكاراً وأفعالاً وأنغاماً تتفاعل كلها ضمن بنائية وجدانية واحدة . وهكذا تنتقل عواطف الأديب إلى «أنفس أولئك الذين يستمعون له» ويشاطرونه مشاعره ضمن تراتبية واحدة .

---

(١) جلبرت ، ص ١٩٣ .

ثالثاً : التميز الأدبي والنظام الاجتماعي

يبحث هذا الجزء في العلاقة بين السمو الفكري من جهة والنظام الاجتماعي من جهة ثانية ، حيث يرى المؤلف أن الديموقراطية والحرية حاضنتان يترعرع فيهما الإبداع والموهبة . يقول لونجاينوس :

> تعدّ الحرية مربية العقول الفاضلة النبيلة ، وبفضل الديموقراطية وصل الأدباء إلى قمم المجد والرفعة ، وبسبب فقدانها انحدرت الأمم إلى الحضيض والهاوية . والحرية والديموقراطية متلازمتان لا انفصام بينهما ؛ فهما اللتان تغذيان القدرات العقلية للرجال القادرين وتمدانهم بالآمال العظيمة . وفي عصر الحكم الذاتي تسود عادةً روح من المنافسة مع الآخرين ورغبة لتبوُّؤِ المكان الأرفع والأعلى .[1]

ولهذا السبب ، أي فقدان الحرية ، فإننا لا نتوقع ، كما يقول المؤلف ، من العبد الذي يرفل في الأغلال والقيود أن ينتج شيئاً ذا قيمة . وكم كان الشاعر هوميروس صادقاً- يقول المؤلف- عندما قال بأن «أول يوم في عبودية المرء يسلب منه نصف قيمته كإنسان» . كما أن الأقفاص التي يوضع فيها الأقزام لا توقف نموهم ولكنها تجعلهم أصغر حجماً . وبنفس القياس ، فإن جميع أشكال العبودية والسيطرة على بني البشر لا تتعدى كونها أقفاصاً للروح والإنسانية موضوعة في سجن عام .

ومثلما تدمر العبودية أرواح الناس وشموخهم وجلال أنفسهم ،

---

(١) المصدر نفسه ، ص ١٩٦ .

فإن الطمع والترف يدمر قدراتهم وإبداعاتهم الأدبية والفنية . فحب المال والرفاه المادي هما «حرب دون هدنة» ، تجعل الناس تحت رحمة الجوانب البهيمية من الطبيعة البشرية وتميت سمو النفس الذي هو المعين الذي لا ينضب للإبداع . ونتيجة لذلك ، يزدهر عالم الفناء على حساب عالم الخلود والبقاء والدوام . ولتجنب هذا ، يحث لونجاينوس على قراءة أعمال العظماء وتمثلها ، لأنها تحتوي على ذلك النبل وتلك الأنفة اللذين هما من صفات الأسياد والأحرار . فهذا هوميروس يصف أعمال الأبطال مثل أخيل وأقمنون Agamemnon ويوليسيس وغيرهم ، ولكنه لا يكتفي بالوصف فقط ، بل يدخل إلى داخل أنفسهم ويتفاعل معها عاطفياً ، حيث تحركه معاني الرجولة والإقدام والإباء ، فتتدفق كلماته بعنفوان يعكس ما يصفه ، ويصوره بسمو وبرفعة جديرين بأولئك الرجال الذين تطال قاماتهم عنان السماء .

لقد أضاف لونجاينوس الديموقراطية والحرية والبعد عن حياة الترف والترهل كمصدر من أهم مصادر التميز الأدبي ، وجعل من هذا البعد الاجماعي والسياسي والإنساني عاملاً مهماً في الحكم على رفعة الأدباء وسموهم وفي التأكيد أيضاً من نزاهة النقاد وأمانتهم في تقييم الأعمال الأدبية والفنية . ولأهمية النقد الموضوعي الأمين في إيجاد البيئة الصحية لازدهار الإبداع والتميز فإن لونجاينوس يختتم عمله النقدي الكبير هذا بما يلي :

> إن القاضي الذي تمت رشوته يوماً ما لا يستطيع أن يصدر أحكاماً عادلة على ما هو جيد وحق ؛ فالعدل والحق لمن يرتشي لا يتعديان المصلحة الشخصية . وللأسف فإن

الرشاوى والسعي لإيذاء الناس (وحتى قتلهم) تسيطر على مجرى حياتنا . . . وفي أجواء دمار الحياة هذه ، هل نتوقع أن نجد قاضياً حراً (يحكم) على الأشياء العظيمة الخالدة التي تدوم مدى الزمن ؛ رجلا لا يقبل أن يُرشى ولا يسعى لمنصب من أجل رغبة في كسب مصلحة شخصية وتحقيقها .[١]

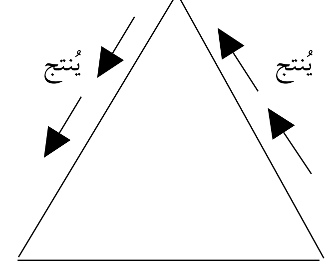
إن صرخة لونجاينوس هذه صرخة ترددت على مدى العصور ، وما زلنا نسمعها إلى يومنا هذا . إن المطلوب أن نجعل النقد انضباطاً داخلياً وخلقاً نابعاً من مبادئ سامية . ولربما ساعد الأدب السامي الرفيع على إيجاد مثل هذا الانضباط وذاك الخلق . ولعلنا نذكر بهذا الصدد ما قاله أرسطو في **صناعة الشعر** عن التطهير المأساوي catharsis في التراجيديا الذي ينقي الأنفس من الرغبات الأنانية الدنيئة ويسمو بها في معارج الجمال والحق والكمال . فالأدب الرفيع السامي هو المطهر الذي تغتسل فيه النفس البشرية من أدرانها وضعفها أمام عالم الماديات ، وهو ، لذلك ، يعدّ عاملاً مساعداً في إيجاد نقد نزيه ورفيع ، لأن الناقد في المقام الأول قارئ للأدب ومستمع له تتطهر نفسه مثل

---

(١) المصدر نفسه ، ص ١٩٨ ، يكتب لونجاينوس في الجزء الأخير من «في التميز الأدبي» عن تردي الأحوال الاجتماعية في زمانه ، وبخاصة غلبة النزعة المادية عند الناس ، كما يتطرق إلى الحرية والديموقراطية وأهميتها في إيجاد البيئة الأدبية التي تؤدي إلى ظهور المبدعين والعظماء . ويلاحظ القارئ مشاعر المرارة والألم التي تسيطر على لونجاينوس ، وشكه في وجود نقاد موضوعيين يحكمون على النتاج الأدبي بنزاهة وتجرد .

غيره في أتون الأدب الرفيع السامي .

يرتكز طرح لونجاينوس على ثلاث قواعد : المؤلف ، والعمل الفني ، والقارئ أو المستمع . ويمكن توضيح العلاقة بين القواعد الثلاث هذه من خلال أضلاع مثلث ثلاثة ، كما يلي :



ومما لاشك فيه أن العلاقة بين الأطراف الثلاثة مبنية على فكرة أن الرفعة صدى لنفس كبيرة ، وأنها (من حيث التأثير) نوع من النشوة . ويبدو من هذا أن الأساس في هذا كله يكمن في صفات الشخصية الإنسانية ذاتها ؛ أي أن الأديب هو حجر الزاوية ، أما الأدوات الفنية فهي وسائل وأدوات تستمد رفعتها أو دونيتها من شخصية الأديب نفسه . ومن ناحية أخرى ، فإن الطريقة التي عالج بها لونجاينوس الموضوع برمته جعلت من المستحيل بحث كل جنس من الأجناس الأدبية بمعزل عن غيره من الأجناس ؛ فليست هنالك نظرية منفصلة للتراجيديا ، أو الكوميديا ، أو شعر الملاحم ، أو البلاغة

والخطابة ، لأن السمو والرفعة موجودان في الأجناس كلها ؛ كما أنهما موجودان كذلك في الفلسفة والتاريخ . وبما أن «الرفعة ليست متأتية من طبيعة أي واحد من هذه الأجناس ، فإنها إذن متأتية من خصائص وصفات الشخصية التي أنتجت هذه الأجناس»(١) . ففي حين ميز أرسطو بين الخطابة والشعر واعتبرهما جنسين منفصلين ، وعالج الشعر كجنس له كيانه واستقلاله ، وفي حين ميز أفلاطون كذلك بين أنواع مختلفة من الأدب ، فإن لونجاينوس قد ألغى كل الاختلافات وحصر الأمر كله ضمن دائرة العلاقة بين المؤلف والعمل الأدبي والقارئ (أو السامع) . ويبدو أن الهدف الأول عند لونجاينوس كان البحث في الأساليب البلاغية التي تمكن الخطباء من التأثير على الجماهير ، ولكنه خلال بحثه ذهب من الخطابة إلى الشعر ليظهر ما بينهما من تشابه ، وليصل إلى نتيجة مفادها أن هنالك فعلاً تشابهاً بين جميع الأجناس الأدبية والفنية كونها ترمي إلى خلق عالم جميل قوامه الخيال والعاطفة .

إذا كان أرسطو ، كما رأينا ، قد حدد إلى مدىً كبير وجهة نظر النقاد والأدباء الغربيين بما يتعلق ببناء العمل الأدبي وهيكليته العامة ، فإن لونجاينوس قد أبان الطريق للتعامل مع نصوص أدبية بعينها ؛ وإذا كانت طريقة لونجاينوس أضعف وتيرة من طريقة أرسطو

---

(١) انظر مقال Elder Olson المعنون :

"The Argument of Longinus" "On the Sublime" , in *Critics and Criticism : Ancient and Modern*, ed. R. S. Crane, et. al. (Univ. of Chicago Press, 1952), pp.239 -240 .

في التحليل المنهجي الاستنباطي ، إلا أنها بالتأكيد أكبر تأثيراً من حيث التركيز على الجمالية الفنية[1] . إن الحجر الأساس عند لونجاينوس ليس عالم العقل بالمفهوم الأفلاطوني أو حتى الأرسطي للكلمة ، فعالم في التميز الأدبي ليس عالم الفلاسفة ، ولكنه عالم الأدباء حيث البيان والصور الشعرية والكلمات السامية . إنه عالم يسميه النقد الأدبي الحديث عالم «جماليات النص الأدبي» . ولهذا نجد تركيزاً كبيراً عند لونجاينوس على العلاقة الوطيدة بين الخيال والعاطفة والصيغ البلاغية واللغوية . لقد كان لونجاينوس ، حسب ما أعتقد ، أول ناقد يبرز دور المجاز في إيجاد المشاعر والتخلص منها في آن واحد . والمتمعن في معالجته لاستعمال الاستعارة والمجاز والتشبيه يجد أنه يتكلم عنها بطريقة مشابهة لكلام أرسطو عن الحبكة الفنية . فالاستعارة والمجاز هما وسيلتان للنفاذ إلى عالم الجمال والخيال والربط بينهما لتكوين حالة نشوة في النفس البشرية . ويصور لونجاينوس «لحظة النشوة المترعة» هذه عند هوميروس وسوفكليس ويوربيديس (وحتى عند الشاعرة صافو Sappho) على أنها انتفاء الفوارق وذوبانها بين عالم المادة وعالم الفن . أما العوامل التي أدت إلى انتفاء الفوارق فهي الخيال والعواطف المكثفة المركزة . وهذا يذكرنا – إلى حد كبير – بما قاله الشاعر الرومنسي جون كيتس (1821-1795) John Keats في رسالته إلى بنجامين بيلي Benjamin Bailey ، والمؤرخة في **٢٢** تشرين أول ، ١٨١٧ ، حيث يقول :

---

(١) جلبرت ، ص ١٤٤ .

لست متأكداً من أي شيء كان ، ما عدا قداسة عواطف القلب وحقيقة الخيال- ما يدركه الخيال كجمال يجب أن يكون هو الحقيقة- سواء وجدت من قبل أم لم توجد . ولي نفس الرأي عن جميع عواطفنا [الأخرى] مثل الحب ، فجميعها في حالة سموها ورفعتها توجد الجمال الأساسي والجوهري . . . آه كم أرغب في حياة الأحاسيس وليس حياة الأفكار .

ومن ناحية أخرى ، فإن الوحدة العضوية التي يراها لونجاينوس أساسية في العمل الأدبي ليست وحدة الجزئيات والعناصر في الجنس الأدبي كما رآها أرسطو ، ولكنها اندماج العاطفة والخيال ضمن بنائية نفسية إنسانية تحلق بالقارئ والمستمع في آفاق النشوة والروعة الدائمة . ولهذا السبب اعتبر لونجاينوس أن كل ما يسمو بالنفس بشكل مؤقت رفعة زائفة . أما الرفعة الحقيقية ، المتولدة من الاندماج بين الخيال والعاطفة ، فتعطي النفس غذاءً جمالياً دائماً غير زائل ، وهي «نشوة من المستحيل مقاومتها ترسخ في الذاكرة بحيث تترك مادةً لتطورات جديدة» . وهذا هو السبب الذي أدى إلى تأكيد لونجاينوس على الأعمال التي نجحت في «امتحان الزمن» حيث بقيت راسخة في الذاكرة والوجدان الجمعي[1] . إن لونجاينوس يكتب هنا بحماس وعاطفة عن الأدب السامي مبيناً تأثيراته النفسية والعاطفية ،

(١) ص ٢٤٣ في مقال Elder Olson (التي سبقت الإشارة إليه) .

وهذا ، حسب ما أعتقد ، يُعَدُّ دفاعاً عن الأدب الرفيع وليس توضيحاً له فحسب . ونستطيع أن نستنتج من هذا أن لونجاينوس يَعُدُّ تجاوب القارئ والسامع واندماجه العاطفي مع العمل الفني أحد الأركان الأساسية التي تميز الأدب عن غيره من النشاطات الإنسانية الأخرى مثل العلوم الاجتماعية أو العلوم الأساسية والتطبيقية .[١]

إن تركيز لونجاينوس على نصوص بذاتها يسبق ما قاله الشاعر والناقد الفكتوري ماثيو أرنولد Matthew Arnold (1822-1888) عن ضرورة وجود «مجسات ذوقية» touchstones يتم في ضوئها تذوق الأدب . لقد أسهب لونجاينوس في اقتباس أسطر وفقرات (وحتى كلمات في بعض الأحيان) من أعمال الشاعر هوميروس وأعمال غيره من الشعراء والكتاب ، وجعلها أمثلةً وشواهد على عظمة الأدب وسموه . ولم يكتف بإيراد هذه النصوص فحسب ، ولكنه حللها بحماسة المتذوق العاشق للفن والجمال ، وبين مواطن الرفعة فيها وقارنها مع نصوص أقل منها بهاءً لكي يقف القارئ بالدليل والمثال على السامي من الأدب وعلى نقيضه كذلك . إن قارئ عمل لونجاينوس يلمس بين الأسطر ناقداً انطباعياً مرهفاً ، يقتبس نصوصاً ويدعو القارئ إلى أن يشاركه متعة تذوقها . وهكذا تتوسع دائرة الانغماس العاطفي والخيالي لتشمل القارئ الذي يدخل بدوره إلى عالم جمالي ما كان بإمكانه إدراك مكنوناته وسحره دون مساعدة لونجاينوس . فلا عجب إذن أن نجد شخصاً بمكانة ورفعة أدوارد جيبون Gibbon Edward (1737-1794) يقول في ١٧٦٢ ، Journal 3 ، ما يلي :

(١) المصدر نفسه ، ص ٢٥٥ .

حتى الآن [أي إلى أن قرأ عمل لونجاينوس النقدي هذا] كنت على معرفة بطريقتين اثنتين لنقد فقرة جميلة : الطريقة الأولى ، هي أن تظهر عن طريق تحليل الفقرة وتشريحها ، الجماليات الخاصة بها ومن أين أتت هذه الجماليات ؛ أما الطريقة الثانية ، فتعتمد على التعجب الصامت أو المديح والإطراء العام الذي لا يترك أثراً وراءه . أما الآن فقد دلني لونجاينوس على طريق ثالث ، فهو يطلعني (أي لونجاينوس) على عواطفه عند قراءة النص ، ويوصل [هذه العواطف] لي بحماس وقوة تطبعها في وجداني . وأشك الآن في معرفة من هو الرفيع والسامي ، أهي معارك الآلهة في (أعمال) هوميروس [أي ما يقتبسه لونجاينوس من نصوص] أم مناجاة لونجاينوس لترتيانوس [المقصود عمل لونجاينوس في التميز الأدبي] .

نعم ، إن تأثير عمل لونجاينوس النقدي كان حاسماً وكبيراً في تغير طريقة تذوق النص الأدبي وأسلوبه والحكم عليه . لقد وّلى الزمان الذي كان ينظر فيه إلى الخيال والمشاعر والعاطفة نظرة دونية باعتبارها نتاج جزء دوني من الطبيعة البشرية . ولعلنا كذلك نستطيع أن نعدّ لونجاينوس أول ناقد في مجال الأدب المقارن ، فالنصوص التي يقتبسها تدل على معرفته بالآداب اليونانية والرومانية وحتى العبرية (حيث يقتبس من سفر التكوين) .

وإضافةً إلى هذا كله وزيادة عليه ، فإن عالم لونجاينوس شبيه إلى حد كبير بعالم النصف الثاني من القرن الثامن عشر ، وهي فترة

جمعت بين الأفكار الكلاسيكية التي ركزت على الفن كصنعة ومهارة وبين الروح الرومانسية التي قدر لها أن تسيطر على الساحة الأدبية والنقدية في أوائل القرن التاسع عشر . لقد أدرك لونجاينوس أن هنالك عالمين : عالم العبقريات العظيمة التي تحلق بعيداً عن المحددات والقيود ، وعالم المهارات المكتسبة الذي يصقل إنتاج العبقريات هذه ويهذبه ويزيده ألقاً ورفعة . وقد رأى أنه بالجمع بين الاثنين يتحقق التميز الأدبي الذي يضمن للقادرين عليه مكاناً في سجل الخالدين .

الفصل الثالث

النقد الأدبي في العصور الوسطى

١ - لمحة عامة

لم تكن العصور الوسطى عصور نقد أدبي . فلقد كان من غير الممكن أن يزدهر مثل هذا النشاط المميز والمنضبط في عالم مثل العصور الوسطى الذي تطرقتُ بشكل موجز لأهم ملامحه في مقدمة هذا الكتاب . فقد كان الاعتقاد الذي ساد في تلك الحقب منصباً على أن الكون محكوم بقواعد عادلة وثابتة ؛ منها ، على سبيل المثال ، أن العالم المحسوس الذي نعيش فيه ما هو إلا غطاء للعالم الحقيقي غير المرئي .والله عز وجل ، وهو الكمال والحق ، خلق هذا الكون الفسيح اللامحدود ، وخلق الإنسان حسب صورته [أي صورة الله سبحانه وتعالى] . ولكن الإنسان (متمثلاً بآدم وحواء) عصى أوامر ربه مما أدى إلى مغادرته جنة عدن وتوريث أبنائه هذه الخطيئة (original sin) . ولهذا فإن كل ما يكسب الإنسان من ثروة ومجد وغيرها لا يساوي شيئاً مقارنةً مع ما ينتظره من سعادة أبدية في الدار الآخرة . وما الحياة الدنيا إلا مدرسة لإعداد البشر للحياة الأخرى ؛ أما الحكمة فلا تتعدى كونها تأمل عظمة الله وتبصرها في خلقه . وهكذا أصبح هذا العالم مجرد رمز . فكل الأشكال المرئية وكل حركات الأجسام في هذا الكون رموز لأسرار روحية غير منظورة . فالزهرة الحمراء مثلاً رمز لدماء الشهداء من القديسين الذين نذروا أنفسهم لخدمة الكنيسة ،

وما أشهر السنة الاثنا عشر إلا رمز كذلك لعدد أتباع السيد المسيح من الحواريين . وقد وصل الأمر حتى إلى اعتبار طائر البجع pelican ، الذي تتغذى صغاره من دمه ، رمزاً شعرياً لحب المسيح للبشر وافتدائه لهم .

لقد اعتمدتْ النظرةُ اللاهوتية الكنسيّةُ للكون والإنسان على أبعاد ثلاثة : ١) العدد ، ٢) الوحدة ، ٣) الانسجام harmony . ولكل بعد من هذه الأبعاد دلالات رمزية . وقد أصبحت الموسيقى أهم رموز هذه الأبعاد الثلاثة كونها تمثل الانسجام والوحدة والتآلف بين الأشياء المتضادة . أما الموسيقى «الأرضية» التي تحدثها آلات صنعها الإنسان فقد اعتبرت مجرد محاكاة لموسيقى الكون music of the spheres . كما أتخذ تآلف العناصر الأربعة (الماء والهواء والنار والتراب) رمزاً لوحدة الكون وانتظامه . أما أباء الكنيسة الكاثوليكية والفلاسفة المدرسون scholastic philosophers ، فقد شرعوا بمشروعهم الفكري الضخم للتوفيق بين التراث اليوناني والروماني القائم على العقل والدين المسيحي القائم على الوحي . فالوحدة والتناغم بين الأشياء والأفكار هي الهدف والمبتغى . استطاع القديس أوغسطين Augustine (٣٥٤-٤٣٠م) إعطاء الفلسفة الأفلاطونية وجهاً مسيحياً ، حيث فرّق بين مدينة الإنسان ومدينة الرب . ومدينة الإنسان هذه لا تتعدى كونها انعكاسًا زائفاً لمدينة الرب . وهذا بلا شك ثوب ديني لعالم المادة وعالم الصورة عند أفلاطون . أما الفلسفة الأرسطية فقد أُعطيتْ تفسيراً رمزياً لاهوتياً ، حيث أصبحتْ صيرورةُ الأشياء منذ الوجود بالقوة إلى الوجود بالفعل ، عند أرسطو ، مجازاً لرحلة الإنسان خلال هذه الحياة التي تتوج وتكتمل «بالإتحاد مع

الخالق» في ملكوت السماء . ومن ناحية أخرى ، تمت قراءة التراث الأدبي اليوناني والروماني قراءة رمزية دينية كذلك . فقد فسرت «الأغنية الرعوية الرابعة Fourth Eclogue» للشاعر الروماني فيرجل كنبؤة بظهور السيد المسيح . ومن الممتع والمفيد أن دانتي الذي كان يمثل فكر الكنيسة الكاثوليكية أدبياً جعل من فيرجيل ، الذي عاش قبل ظهور السيد المسيح ، دليله ومرشده خلال رحلته الخيالية في الجحيم Inferno والمطهر Purgatoria . بل إن دانتي قد أوصل فيرجيل إلى عتبات الجنة المسيحية نفسها . إن فيرجيل هذا وتراثه الأدبي والتراث الكلاسيكي الفكري بشكل عام هو الذي قام القديس توما الأكويني (١٢٢٥-١٢٧٤) بربطه مع اللاهوت المسيحي ، حيث جعل من هذه النظرة التوفيقية نظاماً كاملاً وشاملاً حددت بموجبه كل المراتب والدرجات والعلاقات بين الأشياء ضمن ما يعرف بسلسلة الكون Chain of Being الواحدة . إن عمل القديس توما الأكويني الذي كتبه باللغة اللاتينية تحت عنوان Summa Theologica مثال على نظرة العصور الوسطى للكون والإنسان والحياة بكل تفصيلاتها وجزيئاتها وتداخلاتها . لقد كان حقاً إنجازاً عقلياً من الطراز الأول يعكس فكراً نظر إلى الكون باعتباره وحدة واحدة لا انفصام بين أجزائها . ولم تكن الكوميديا الإلهية Divina Comedia إلا تصويراً أدبياً رمزياً لهذه النظرة الدينية- الفلسفية التي شملت اللاهوت والفلسفة والأدب والعلوم وكل أنواع النشاط الفكري الإنساني . وبسبب تداخل أمور الدين والدنيا ,ووحدة هذا الكون وتناغم عناصره وتوافقها ، فإن كل شيء فيه لا يدل على ذاته فحسب ، ولكن يدل أيضاً على غيره . ومن هنا جاءت فكرة الأبعاد الرمزية للأشياء

الكامنة وراء ما هو ظاهر .

ولا عجب إذن أن يكون المفهوم الفلسفي للجمال مرتبطاً بالوحدة والانسجام والتوافق . وقد كان لهذا المفهوم بعدان مجازيان : هما الضوء الذي عُدّ المكافئ للمعرفة الواضحة ، وجمال الصوت الذي يدل على وجود منظم حسب توافق الأعداد . ولعل هذا المفهوم الميتافيزيقي للعدد والضوء يرجع إلى «المفهوم الديني» للموسيقى . فقد بين القديس أوغسطين أنه استقى فلسفته عن النظام والعدد من سطر واحد في ترنيمة hymn كتبها القديس أمبروز Ambrose . لقد كانت الموسيقى تعبيراً دينياً وأدبياً للوحدة والعدد والتناغم . وعلينا ألاّ ننسى في هذا المجال أن الوحدة والتناغم من أهم صفات العمل الأدبي التي أبرَزَها أرسطو في **صناعة الشعر** ، والتي أطلق عليها الشاعر والناقد الرومانسي الكبير صموئيل تيلور كوليردج (١٧٧٢-١٨٣٤) «الوحدة العضوية» organic unity .

وقد عكس النظام الاجتماعي والسياسي في العصور الوسطى هذه النظرة الكونية ، حيث عُدّ الملك رمزاً للوحدة والانسجام ؛ ولهذا عُدّ ظل الله على الأرض . وهذه المكانة للملك كرأس ورمز للنظام السياسي والاجتماعي تعدّ الحلقة الأولى في سلسلة تضم السيد الإقطاعي ومختلف درجات السلم الإقطاعي حتى تصل إلى الفلاح البسيط villein . ويستمد هذا المفهوم السامي للملكية جذوره ليس فقط من النظرة اللاهوتية ولكنه يرجع أيضاً إلى الفكرة التي سادت بين القبائل الجرمانية في موطنها الأصلي في شمال القارة الأوروبية ، وعرفت بـ comitas ، وتعني ولاء أتباع السيد الجرماني وطاعاتهم العمياء ويقابلها التزام هذا السيد بتوفير الحماية والأمن والطعام لهؤلاء

الأتباع . وقد بقيت هذه الفكرة مسيطرةً على التفكير السياسي إلى ما بعد عصر النهضة الأوروبية ، كما لعبت دوراً أساسياً في مسرحيات وليم شكسبير (١٦١٦-١٦٦٤) . ومن ناحية أخرى ، فإن هذا التصور الكوني اللاهوتي والسياسي مسؤول إلى حد كبير عن ظهور أجناس أدبية في العصور الوسطى اكتسبت شهرة وانتشاراً ، مثل القصة الرمزية allegory ، والرؤيا الرمزية dream allegory ، والشاهد القصصي exemplum ، والفابليو fabliau ، وغيرها .(١)

لم يكن من المستطاع ، في ظل هذه الأفكار والمفاهيم بلورة هوية مستقلة للشعر في العصور الوسطى . فقد تم ربطه مع نشاطات إنسانية فكرية أخرى . حيث عدّه جون السالسبوري John of Salisbury جزءاً من القواعد ، في حين عدّه القديس توما الأكويني فرعاً من

---

(١) القصة الرمزية allegory قصة لها ظاهر ومعنى مستتر رمزي تغلب عليه الصفة الدينية ، وخير مثال عليه عمل الشاعر الخالد دانتي اليجيري (١٢٦٥-١٣٢١) المعروف **بالكوميديا الإلهية** Divina Comedia والذي كتبت أجزاؤه الثلاثة (الجحيم L'Inferno ، والمطهر Purgatoria ، والفردوس Paradiso) في الفترة (١٣٠٨-١٣٢٠) . أما الرؤية الرمزية dream allegory فهي قصة تكون عادة على شكل حلم يرمز إلى موضوع أخلاقي ، ومثال ذلك حلم Piers Plowman التي كتبها وليم لانجلاند (1332-1400) William Langland . أما الشاهد القصصي exemplum فهي حكاية قصيرة يستشهد بها في الخطب والمواعظ لإثبات صحة مبادئ خلقية ودينية ، باعتبارها عبرة لمن اعتبر . والفابليو Fabliau حكاية شعرية هزلية شاعت في فرنسا في القرون الوسطى .

المنطق[1] . كما كان الشعر مرتبطاً أيضاً بالنظام التعليمي في ذلك الزمان ، والمعروف بنظام الفنون الثلاثة trivium والمكون من قواعد اللغة اللاتينية ، والمنطق ، والبلاغة ، التي كانت تؤلف المواد المطلوبة للحصول على درجة البكالوريوس . كما أُعتقد أن للشعر علاقة مع الموسيقى ، التي هي إحدى مواد المنهاج المعروف بـ quardrivium (الفنون الأربعة) المكونة من الفلك والموسيقى والهندسة والحساب ، وهي المواد المطلوبة للحصول على درجة الماجستير . ولكن يبدو أن الرأي السائد في ذلك الوقت هو أن الشعر أقرب إلى البلاغة .

عُدّت البلاغة بمثابة دعم للمنطق في العصور الوسطى ؛ كما أُتبعت الخطابة إليها . أما الفلاسفة المدرسيون فقد عدّوها جزءاً من الفلسفة . وهكذا أخذت البلاغة أشكالاً عدة ومارست تقاليد

---

(١) يقتبس Richard McKeon نصاً من جون السالسبوري John of Salisbury يوضح فيه العلاقات المتداخلة في العصور الوسطى بين ما نسميه في الوقت الحاضر الفنون الليبرالية Liberal Arts ، إذ يقول : «الشعر ضروري للفلسفة ، ولكنه غير كاف وحده أن يجعل الإنسان فاضلاً وصالحاً ؛ وعلى الإنسان الذي يسعى أن يكون فيلسوفاً التمكن من أربعة أشياء : القراءة ، والتعلم ، والتأمل ، وممارسة الأعمال الفاضلة . ويعتقد (أي جون السالسبوري) أن الشعر جزء من القواعد ، وأنهما يقعان ضمن باب التقليدي والمألوف . ويرفض جون السالسبوري الرأي القائل أن الشعر مستقل عن القواعد ؛ وإذا صح القول بان الشعر مستقل عن القواعد ، فإن الشعر ، والحالة هكذا ، لا يمت للفنون الجميلة بصلة .» انظر مقالته المعنونة «poetry and philosophy in the Twelfth Century» المنشورة في *Critics and Criticism* ، ص ٣٠٨ .

استمرت لزمن طويل ، كما أثرت في معظم أنواع المعرفة الإنسانية ، الأدبية منها وغير الأدبية ؛ وتغلغلت في روح العصور الوسطى من القرن الخامس الميلادي إلى القرن الخامس عشر الميلادي وما بعده بحيث مارست أثراً هائلاً على طرق الكلام والخطابة والكتابة الجيدة وكتابة الرسائل والأدعية والمواعظ والوثائق القانونية والشروحات الدينية التفسيرية «exegesis» والشعر والنثر . كما أصبحت كذلك إحدى أهم الوسائل والأدوات التي اتبعها الفلاسفة المدرسيون في التوفيق بين العقل والوحي ، وفي البحث الفلسفي واللاهوتي (التي عرفت» بطريقة المدرسيين)[(١)] .

وقد ساعد على هذا إنجاز ترجمتين لكتاب أرسطو المعروف فن البلاغة في القرن الثالث عشر . كما كانت هنالك ترجمة لشروحات ابن رشد (١١٢٦-١١٩٨) وتعليقاته على كتاب أرسطو هذا ، إضافة إلى وجود ترجمة لكتاب ديمتريوس Demetrius المعنون De elocutione . وكما يقول ريتشارد ماكوين Richard Mckeon ، فإننا «يمكن أن ندرك مدى تأثير البلاغة الأرسطية وشروحاتها المختلفة (وبخاصة تلك الشروحات التي اضطلع بها ابن رشد ودمتريوس) من

---

(١) انظر بحث لـ Richard McKeon والمعنون «Rhetoric in the Middle Ages» المنشور في *Critics and Criticism* ، (سبقت الإشارة إليه) ، ص ٢٨٣-٢٩٤ . إن معالجة ماكوين ، وهو إحدى مؤسسي مدرسة شيكاغو النقدية ، لموضوع البلاغة وأهميتها في العصور الوسطى مثالٌ على البحث النقدي العميق الأصيل الذي يدل على معرفة موسوعية في هذا الموضوع الشائك وعلاقته مع باقي المواضيع في العصور الوسطى ، وبخاصة الفلسفة والمحاورات المنطقية والخطابة والأدب .

حقيقة أن هذه الأعمال البلاغية قد وُجدت في مخطوطات تحوي أعمالاً في الأخلاق والسياسة والاقتصاد . كما أن أصداءً من كتاب فن البلاغة موجودة في تحليل القديس توما الإكويني للعواطف البشرية[1] . لقد نُظر للشعر ابتداءً من القرن الثاني عشر «ككلام موزون» تتم دراسته والتعامل معه حسب معايير علم البلاغة ، التي عُرفت بأنها «التكلم بشكل جيد في كل ما يتعلق بالشؤون المدنية»[2] .

لم تنتج العصور الوسطى نقداً أدبياً بالمفهوم الذي نعرفه لهذه الكلمة . ولكن من الإنصاف القول إنها كانت عصوراً شهدت حراكاً أدبياً أدى إلى ظهور أجناس أدبية مثل الرومانس والشعر الغنائي ، وكذلك المسرحية . وظهرت فيها القصص الرمزية ، والهجاء ، وقصص الجنيات ، كما ظهر الأدب القصصي بأشكال عدة . وقد مهدت هذه الأجناس الطريق لظهور نقد أدبي مزدهر في المستقبل . «ولكن اتجاه التفكير النظري في ذلك الوقت كان في مكان آخر - إلى الميتافيزيقيا التي تقود إلى اللاهوت التأملي أو ترتبط مع الوحي في الكتاب المقدس . وباختصار ، لقد كانت العصور الوسطى عصور التفكير اللاهوتي في مجتمع يسيطر فيه الدين ورجاله . ومثل هذا المجتمع

---

(١) المصدر نفسه ، ص ٢٩٢ .

(٢) ينسب هذا التعريف عادةً إلى العالم الإنجليزي Alcuin (735- 804) ، وهو أحد الباحثين العلماء الذين استقدمهم شارلمان خلال عصر النهضة الكارولونجية Carolingian Renaissance.

بطبيعته لا يساعد على نشاط إنساني محدد ومميز مثل النقد الأدبي»[١] .

لهذا ، فإن من غير المستغرب ألاّ نجد ، خلال عشرة قرون ونيف ، سوى عملين يمكننا أن نصنفهما في قائمة ما نسميه «نقداً أدبياً» . وعلى الرغم من أن مؤلفي هذين العملين كانا من كبار أدباء العصر الوسيط ، إلا أن الأفكار المطروحة فيهما لا تضيف شيئاً ذا قيمة في ميدان النظرية النقدية . ويقتصر إسهامهما على كونهما انعكاساً للفكر اللاهوتي- الميتافيزيقي الذي ساد في ذلك الزمن . وهذان العملان هما : «رسالة دانتي إلى ديلاسكالا» ، والجزء الثاني والعشرون «من حياة دانتي» لبوكاشيو .

---

(١) انظر ص ١٥٤ في كتاب Literary Criticism. A Short History ، تأليف كلينث بروكس وآخرون ، ١٩٦٤ .

٢) رسالة دانتي إلى ديلا سكالا

ولد دانتي أليجيري Dante Alighieri (١٢٦٥-١٣٢١) في مدينة فلورنسة من عائلة نبيلة ولكنها فقيرة الحال . وتعرف في عام ١٢٧٤ على Bice Portinari التي أعطاها اسم بياترس Beatrice . وعندما توفيت بياترس عام ١٢٩٠ ، لجأ دانتي إلى دراسة الفلسفة واللاهوت . تعرض دانتي للنفي ووقع في إشكالات سياسية عديدة جعلته يترك بلدته فلورنسه ، حيث زار باريس (وربما) بريطانيا . استقر في النهاية في مدينة رافِنا Ravennaحيث بدأ بكتابة **الكوميديا الإلهية** عام ١٣٠٨ . ولأن **الكوميديا الإلهية** بأجزائها الثلاثة (الجحيمL'Inferno والمطهر Purgatoria ، والفردوس Paradiso) تعكس إلى حد كبير الفكر اللاهوتي الفلسفي في العصور الوسطى ، فإن دانتي يعدّ ممثلاً لمنظور هذا الفكر بما يتعلق بالأدب والفن . ففي رسالته إلى صديقه وراعيه Della Scala والتي كتبها عام ١٣١٩ (أي قبل عامين من وفاته) يقدم دانتي شرحاً نقدياً لعمله هذا .

يبدأ دانتي ، كعادة فلاسفة العصور الوسطى وبلاغييها بتوضيح الموضوع الذي يريد معالجته وطريقة المعالجة (exordium)[١] ، حيث

---

(١) يستعمل دانتي كلمة Proemium (بدل كلمة exordium) ؛ وهي الكلمة التي استخدمها أرسطو في الكتاب الثالث من علم البلاغة ، إذ يقول أرسطو : ==

يقول : «لرغبتي أن أقول شيئاً أقدم به جزءاً من العمل الكامل وهو الكوميديا [يقصد **الكوميديا الإلهية**] فقد رأيت أن أتطرق إلى العمل الأساسي بشموليته ، وذلك لكي تكون دراسة الجزء أكثر يسراً ودقة» .

إن المنهجية المتبعة تعتمد على الانطلاق من العام إلى الخاص ، حيث يتم الاستنتاج بالتدرج من الكلي إلى الجزئي ، أي على عكس المنهجية التي اتبعها أرسطو في **صناعة الشعر** وفي أعماله الأخرى حيث بدأ بالأجزاء لكي يصل إلى الكل .

يقول دانتي أن هنالك ستة عناصر لابد من البحث فيها عند مناقشة أي موضوع تعليمي أو تحليله ، وهي : معرفة الموضوع ، والمؤلف ، والشكل ، والنهاية ، وعنوان الكتاب ، وجنس المعرفة التي ينتمي إليها هذا الكتاب . ويختلف الكتاب الثالث (أي الفردوس) عن الكتابين الآخرين (الجحيم والمطهر) في ثلاثة عناصر ، وهي : معرفة الموضع والشكل والعنوان . ولهذا يقول دانتي ، لابد من بحث العناصر الثلاثة هذه على حدة عند البحث في **الكوميديا الإلهية** بشكل عام .

وعند بحثه «لمعاني» **الكوميديا الإلهية** فإن دانتي يدخل على عالم القصة الرمزية حيث تلعب الاستعارة والمجاز والرمز الدور الحاسم .

== «بأن Proemium هي المقدمة أو البداية في التعبيرات البلاغية . أما في الشعر فإن الـ Prologue يعني البداية ؛ أما البداية في الموسيقى المعزوفة على المزمار فهي Prelude» .

ففي كل قصة رمزية allegory مثل الكوميديا الإلهية[١] ، مستويات

(١) إن استعمال الرمز والمجاز في الكوميديا الإلهية موضوع واسع متعدد الجوانب . إذ يشمل ، بالإضافة إلى المعاني الدينية ، جوانب تتعلق بالتاريخ والسياسة والأخلاق وغير ذلك . وكأمثلة على توسع دانتي في استعمال الرموز وتطويعها لتخدم أغراضه وتعكس المنظور اللاهوتي والفلسفي في زمانه ، أورد بعض أبرز هذه الرموز وإبعاد المعاني التي تتضمنها :

أ) فيرجيل

يمثل فيرجيل بطبيعة الحال الشاعر الذي كتب ملحمة الإنياذة كقصيدة تمجد الإمبراطورية الرومانية كقوة وحيدة في العالم القديم الذي أضفت عليه سلاماً رومانياً Pax Romana . كما أن فيرجيل قد اعتبر من اللاهوتيين والمدرسيين في العصور الوسطى كمتنبأ بقدوم السيد المسيح . ففي **الكوميديا الإلهية** يظهر فيرجيل كرمز للحكمة الإنسانية ، وكأفضل ما يمكن أن يكون الإنسان معتمداً فقط على قواه الإنسانية دون مساعدة من السماء . وبسبب هذا عدّ دانتي تجسيداً لأفضل ما في الفلسفة الإنسانية ، وأفضل ما في الأخلاق البشرية ؛ وهو كذلك الشعر والفن ، وأفضل ما في الخيال والمشاعر الإنسانية . ولكنه على الرغم من ذلك ، لا يمكن أن يدخل الفردوس أو يرشد أي أحد آخر إليها ، لأن الفلسفة والأخلاق والفن لا يمكن أن تكون بدائل عن الدين . ولكن حسب الرمز الديني ، يمكن لصفات وخصائل مثل صفات دانتي وخصائله أن تُوقض الروح وتنبهها إلى معرفة خطاياها وذنوبها ، من أجل تهيئتها لمعرفة الحقيقة والحق .

ب) الجحيم

لا بد من التمييز بين الجحيم حسب المعنى الأولي الظاهري في القصة الرمزية ورؤية الجحيم الذي مُكن دانتي منها . فالجحيم مكان أولئك الذين ==

عدة لكل معنى ، كما يقول دانتي هي : ١) المستوى الظاهري literal ؛ ٢) المستوى الرمزي allegorical ؛ ٣) المستوى الأخلاقي التعليمي (المغزى) moral ؛ ٤) المستوى الروحي التأملي anagogical .

== اختاروا بمحض «إرادتهم» أن يبتعدوا عن الله عز وجل . ولهذا فهم يعيشون حقيقة ما اختاروا . أما رؤية دانتي للجحيم فهي إيحاء شعري يبين المذنبين في حالة العصيان المتعمد لأوامر الرب . أما من حيث المعنى الرمزي فإن الجحيم صورة لتغلغل الشر في الروح ، والمذنبون فيها صور للاختيار الخطأ وعزل الروح عن خالقها . أما من حيث الرمز التاريخي فإن الأشخاص الحقيقيين التاريخيين الذين يضعهم دانتي في الجحيم رموز للرغبات المنحرفة التي نعرف المزيد منها كلما دخلنا أعمق إلى الجوانب الخافية من النفس البشرية . والجحيم كذلك رمز للمجتمع الفاسد والفرد الفاسد ، ولهذا فإن جحيم دانتي ، سواء أكانت رمزاً أو قصة أدبية ، ليست مكاناً يذهب إليه الناس قسراً ؛ ولكنها حالة تصل الروح إليها بسبب تصميمها العنيد على الشر . أما رؤيا دانتي الشعرية للجحيم فتعبر عن معرفة الروح بالشر الكامن فيها وطبيعة هذا الشر .

ج) المطهر

يمثل في القصة مكان الأرواح التي تم تطهيرها وخلاصها بعد الموت . وقد صوره دانتي على هيئة جبل يقع في جزيرة في الجزء الجنوبي من الكرة الأرضية ، يتكون من سبع دوائر متداخلة حيث تغتسل الأرواح الواحدة بعد الأخرى من دنس الكبائر السبع (الكبرياء ، والحسد ، والغضب ، والكسل ، والجشع ، والشر ، واشتهاء ما للغير) ، وتتهيأ للصعود إلى الجنة . أما في الرمز القصصي فالمطهر صورة للتوبة التي تطهر الروح من الخطيئة في الحياة الدنيا . أما الأرواح التي تدخل في آلام التطهير ومعاناته فترمز إلى اعتراف هذه الأرواح بذنوبها ودخولها في عملية التطهير والغفران . ==

والمستويان الثالث والرابع تفرعان للمعنى الرمزي ولكنهما يأخذان عادة أبعاداً أكثر تجريداً وبعداً عن عالم المادة والحواس ، وكمثال على المعاني

د) الجنة

تمثل في القصة الأدبية الأرواح الطاهرة بعد الموت . أما في الرمز القصصي فتمثل صورة الروح في حالة النعمة الإلهية وبركاتها ، تتمتع بمذاق رؤية السماء حيث تشرق الأنوار الإلهية . يقول دانتي أن الجنة قد بانت له في هذه الرؤية «كابتسامة الكون كله ، تتراقص فيها الأنوار» .

هـ) دانتي

يمثل في القصة الأدبية الشاعر والفيلسوف الفلورنسي ، والسياسي ، والإنسان الذي عشق بياترس . أما في القصة المجازية فهو رمز لكل مسيحي مذنب . أما رحلته الخيالية فترمز إلى رحلة كل الأرواح من حالة «الذنب» «أي الحياة الدنيا» إلى مملكة الله .

و) بياترس :

تمثل في القصة الأدبية تلك الفتاة الفلورنسية التي وقع دانتي في حبها من أول نظرة ، والتي رأى فيها «مجد السماء يتحرك في جسم إنساني» . أما من حيث المعنى الرمزي ، فبياترس تمثل الكنيسة ، وتمثل نعمة الله وبركته في الكنيسة الكاثوليكية ، وتمثل السيدة مريم العذراء . وبياترس دليل دانتي في الفردوس ، وهي بذلك رمز لنور الإيمان الديني الذي هو إيحاء رباني ودليل للإنسان في رحلة الحياة ورحلة الموت .

ز) المدينة الخالدة (فلورنسا)

وصُور المدن (فلورنسا أو روما وغيرها) رموز لطريق الخلاص للفرد الذي يعيش في مجموعة وينتمي إلى حضارة . فالحضارات مثل الأفراد يجب أن تعرف الجحيم في داخلها وتتطهر من ذنوبها قبل أن تدخل في عالم عدالة الله ونعمته .==

المتعددة ، يعطي دانتي قصة خروج بني إسرائيل من مصر حيث يفسرها على النحو التالي :

١- المعنى الظاهري : خروج بني إسرائيل من مصر وخلاصهم من حكم فرعون .

٢- المعنى الرمزي : تخليص عيسى عليه السلام للبشر من الخطيئة (أي مفهوم الافتداء redemption في المسيحية) .

٣- المعنى الأخلاقي التعليمي : خروج الروح من الخطيئة ودخولها في ملكوت الله .

٤-المعنى الروحي التأويلي : خروج الروح من فساد الجسد إلى حرية عالم الخلود وأمجاده .

أما موسى عليه السلام الذي قاد بني إسرائيل خلال خروجهم ، فيتحول ، حسب هذه الرمزية الدينية (typology) ، إلى رمز type

---

== وهكذا تصبح هذه المدن الأرضية مدن الله على الأرض .

إن الكوميديا الإلهية قصة رمزية للطريق إلى الله ؛ إلى «اتحاد إرادة الإنسان مع إرادة الله حيث يجد كل مخلوق ذاته الحقيقية ووجوده الحقيقي» . ولكن يمكن إضافة أبعاد أخرى ، حسب المفاهيم الرمزية لعالم اللاهوت المسيحي في العصور الوسيطة ، بحيث تفسر أيضاً كطريق للشاعر ، وكطريق للعاشق ، وغير ذلك .

لمزيد من الشرح والتفسير لعالم الرموز في الكوميديا الإلهية ، انظر «المقدمة» في Dante , *The Divine Comedy* : “Hell”, tr. Dorothy Sayers (Penguin, 1949) introd. , pp. 69-98 .

موجود في العهد القديم لمرموز إليه antitype في العهد الجديد وهو عيسى عليه السلام .

يستنتج دانتي من هذا الفهم الرمزي أن موضوع **الكوميديا الإلهية** بمعناه الظاهري فقط هو حال الأرواح بعد الموت ، أما من الناحية الرمزية ، فالموضوع متعلق بخيارات الإنسان التي يمارسها بناء على إرادته الحرة (free will) التي تجعله مستحقاً للعقاب أو الثواب . أما المعنى الظاهري للفردوس ، حسب هذا الفهم ، فهو «حال الأرواح المباركة بعد الموت» ، ومعناه الرمزي مكافأة الله للإنسان الذي يستحق الأجر . وبناء على هذا التحليل الرمزي للمعاني ، فإن إطلاق «كوميديا» على عمل دانتي الخالد يصبح واضحاً وجلياً . **فالكوميديا الإلهية** تنتهي نهاية سعيدة في الفردوس حيث تكافأ الأرواح التي اختارت الحق والصواب . فالفرق بين التراجيديا والكوميديا عند دانتي لا يتعدى النهاية المأساوية والنهاية السارة . أما هدف **الكوميديا الإلهية** وغرضها فأخلاقي تهذيبي يرمي إلى تحريك القارئ ودفعه لفعل الخير وليس تأمل الخير فحسب .[١]

إن دانتي في رسالته النقدية حريص على الجانب الفكري والأخلاقي للأدب . فهو ينسب عمله الفني إلى «فرع من الفلسفة يعرف بالأخلاق» ، كما أن هدفه عملي يرمي إلى دفع القارئ نحو الفعل . وله معان ظاهرية ورمزية عميقة كما تتطلب الفلسفة المدرسية

---

(١) يستشهد دانتي بما يقوله أرسطو في الكتاب الثالث من **الميتافيزيقيا** «من أن الأشخاص العمليين يمارسون التأمل بين الحين والآخر ، ولكن هذا التأمل ليس إلا توطئة للممارسة العملية .» انظر ص ٥٠ في جلبرت .

واللاهوت الكنسي . إن هذا الشاعر العظيم الذي كتب عملاً يعدّ من الناحية الفنية الخالصة (وليس الفكرية أو الأخلاقية أو الرمزية فحسب) من أرقى ما أنتج الخيال الإنساني وأبدعه ، جعل من فيرجيل دليله ومرشده في الجحيم والمطهر ، واستعمل الأساطير اليونانية والرومانية التي أضفت على الأفكار والرموز جمالاً أدبياً منقطع النظير ، لم يتطرق في رسالته النقدية إلى الجوانب الفنية البحتة في عمله الخالد . إن صوت دانتي الفنان غائب ، وما نسمعه في الرسالة هو صوت دانتي المعلم والواعظ فحسب .

لهذا ، أرى أن من المناسب أن نفتش عن دانتي الفنان ورأيه في الشعر في أعماله الأخرى . ففي الـ Convivio ، نجد دانتي يميز بين جمال العمل الأدبي وصلاحه ، حيث يقول :

> لقد ألفتها [يقصد ال تورانتو toranto ، وهي جزء من عمل آخر يسمى الـ Conzone] عندما قضت الحاجة أن أقول شيئاً في مدح الكانزوني الذي هو ليس جزءاً من الفكرة العامة . . . ولهذا فإني أقول الآن بان جمال كل عمل أدبي أو صلاحه شيئان مختلفان ومنفصلان أحدهما عن الآخر . إن صلاحه يكمن في فكره ، أما جماله فيكمن في زينة كلماته ؛ وكلاهما سار وممتع . . . إن هنالك صعوبة في معرفة مدى صلاح الكانزوني بسبب تعدد الأشخاص الذين يتكلمون فيها والاختلافات العديدة الناجمة عن ذلك . ولكن ، يبقى جمالها واضحاً ومن السهل إدراكه . فالناس تعطي

بشكل عام اهتماماً أكثر إلى جمال الكانزوني أكثر من أفكارها .

أما في عمله الموسوم بـ «اللغة الدراجة» On the Vulgar Tongue» فهنالك تفضيل واضح للشعر الغنائي ، الذي عرف في العصور الوسطى بالشعر الدنيوي الذي احتوى على أفكار عن الحب والمحبين تخالف في كثير من جوانبها توجهات الكنيسة والفلاسفة المدرسيين . إن هذا الشعر يتغنى بجمال المادة وعالم الحواس ويبرز مشاعر الفرد وعواطفه ، وهذه بلا شك أمور لا تنسجم مع الجو السائد في ذلك الزمان . إضافة إلى ذلك كله ، فقد مجّد دانتي «اللغة الدارجة» المستمدة من كل لهجات اللغة الإيطالية واعتبرها لغة شعر وأدب . وليس أدل على حب دانتي للغات المحلية من كتابته **الكوميديا الإلهية** بلهجة مدنية فلورنسية . وهذا بلا شك يخالف قناعة الكنيسة من أن لغة الأدب والعلم هي اللاتينية فحسب . ومن المعروف أن الاحتجاج على سلطة الكنيسة وجبروتها تَمَثلَ أولَ ما تَمَثلَ في ترجمات الكِتاب المقدس إلى مختلف اللغات القومية الأوروبية التي كانت تعتبرها الكنيسة الكاثوليكية لهجات ليس إلا .

ومن ناحية أخرى ، فقد ترك دانتي كنزاً شعرياً في السونيتات Sonnets والكانزوني Conzoni يحكي قصة عالمه الوجداني الداخلي . ففي هذه القصائد وفي النثر الذي كتب به عمله المعروف Vitae Nuova (الذي يشرح فيه كل واحدة من هذه الغنائيات ويبين جذورها وأصولها) يكشف دانتي عالمه العاطفي المتوهج المترع بالفرح والحزن . ويبدو أن دانتي الإنسان والفنان كان يبحث عن ذاته ويفتش

عن عالمه الخاص في وقت هرب الجميع من ذواتهم وعوالمهم الفردية إلى عالم من التجريد والميتافيزيقيا . لقد أعطى دانتي لمشاعره الشخصيّة شكلاً أدبياً يتمثل في السونيتات ؛ تلك الغنائيات التي كتبها في أيام الشباب والصبا ، عندما أحب فيها بياترس وسعى خلالها نحو المجد الشخصي والطموح الفردي . لقد خطا دانتي خطوات جبارة على طريق شعور الإنسان الفرد بعظمة حياته الخاصة ، وروعة مكنونات النفس البشرية . لقد كان اختياره لبياترس (Bice Partinari) ،حبيبته الخالدة ، دليلاً له في الفردوس تتويجاً لهذه المشاعر الإنسانية النبيلة الصادقة .

لقد كان دانتي كمفكر وناقد نتاجاً للعصور الوسطى . ولكن كان له ، كإنسان وكشاعر ، عالمه الخاص من العواطف المتفجرة ومن الألوان والتفاصيل والمشاعر التي سبق فيها أدباء عصر النهضة ومهد الطريق إليهم . لقد عكس دانتي تلك الثنائية ، التي أشرت إليها في مقدمة هذا الكتاب ، في نقده الذي يركز فيه على الفكر والرمز ولكنه يولي جماليات الشعر وروعة العاطفة اهتماماً خاصاً . لقد كان دانتي ثابت القدم في التراث الديني والفلسفي والأدبي في العصور الوسطى . ولكنه كان يطل كإنسان وفنان على عالم قُدر له أن يأخذ أكثر من قرنين من الزمن لكي يتبلور ، عالم دوى فيه صوت الفرد الذي غاب لأكثر من ألف سنة .

٣- بوكاشيو : «حياة دانتي»

اشتهر جيوفاني بوكاشيو Giovanni Boccaccio (١٣١٣-١٣٧٥) كمؤلف حكايات عشر كتبها نثراً تحت عنوان De Cameron ، وكأحد الشعراء وكتاب الرومانس . أما كتابه الشهير «سلالات الآلهة Geneology of gods» فقد ألف باللغة اللاتينية ، وجمع فيه الأساطير اليونانية والرومانية ، وقام بشرحها بطريقة موسوعية تدل على معرفة وسعة إطلاع . أما الهدف من هذا المسعى ، فقد وضحه المؤلف في «المقدمة» لهذا الكتاب وفي الشروحات والتفسيرات التي قدمها في أربعة عشر كتاباً ، والمتضمنة رغبته في بيان استعمال الشعراء والكتاب المسيحيين لهذه الأساطير .

يعكس بوكاشيو وجهة النظر اللاهوتية والمدرسية في أبسط صورها وأوضحها ، إذ يقول بشكل مباشر «إن بعض الناس يرى أن الشعر مجرد قصص غير واقعي ، ولكنهم مخطئون في هذا الرأي ؛ فالشعر هو اللاهوت»[١] . فقد قام الشعراء والكتاب ، حسب رأيه ، بوصف الأسرار المقدسة بطريقة رمزية كما لو كانوا يتكلمون من وراء حجاب ، حيث أوحت الروح القدس أسراها العظيمة لهم» ، لتقوم في

---

(١) انظر ص ٢٠٨ في جلبرت .

الوقت المناسب بإظهار الحقيقة كما هي . ولهذا فإن بوكاشيو واثق أن هنالك تشابهاً ، يصل حد التطابق ، بين ما ورد في الكتاب المقدس وما ورد في الشعر والأدب . فكلاهما يُعلم ويهدي عن طريق استعمال المعاني الظاهرية والمعاني الرمزية العميقة :

> إن الكتاب المقدس ، الذي نسميه اللاهوت ، يستعمل غطاء قصصياً ، مرة على شكل رؤية ، ومرة عن طريق سماع بكاء ونحيب ، ويتبع طرقاً أخرى كثيرة ، لكي يعلمنا السر السامي لمعجزة تجسيد كلمة الله (Incarnation) [أي اتحاد الإلوهية مع الناسوتيه] ، وحياة [السيد] المسيح ، وقصة موته ، وخروجه من بين الأموات ، وصعوده إلى السماء بمعجزة ، وكل أعماله . . . وعلى هذه الشاكلة ، فإن الشعراء في أعمالهم الأدبية (التي نسميها شعراً) التي تروي قصصاً متخيلة عن آلهة عديدة ، وتحولات أناس إلى أشكال مختلفة غريبة ، وبقناع ممتع جميل ؛ فإنهم يوضحون لنا أسباب الأشياء ، وآثار الفضيلة والرذيلة ، وماذا يجب علينا إتباعه أو اجتنابه ، حتى نعرف أننا نستطيع أن نبلغ الهدف عن طريق عمل الخير ، الذي اعتقد أولئك الذين لم يعرفوا الإله الحق أنه السعادة الكاملة(١) .

وحسب هذه النظرة ، فإن ما ورد في العهد القديم ، مثلاً ، لا يتعدى كونه رؤية رمزية لما حدث بعدئذ في العهد الجديد . فعندما

---

(١) المصدر نفسه ، ص ٢١٠ .

يخبرنا العهد القديم ، يقول بوكاشيو ، «إن موسى عليه السلام رأى الذات الإلهية على هيئة عمود من نار» ، فإن المقصود بذلك أن الروح القدس أراد أن يُري المؤمنين عذرية مريم ، وإنها سوف لن يمسها سوء من ولادتها لعيسى الذي هو كلمة الله» . أما بكاء جيرامايا Jeremiah وتفجعها في العهد القديم فإنه إعلان رمزي عن دمار مدينة القدس في المستقبل ، كما يفسره بوكاشيو .

لا تقتصر هذه النظرة الرمزية على تحليل قصص الكتاب المقدس فحسب ، ولكنها طبقت كذلك على الأساطير اليونانية والرومانية وعلى التراث الكلاسيكي برمته . ومثال على ذلك تفسير بوكاشيو للأسطورة اليونانية من أن الإله ستيرن Saturn قد أكل جميع أولاده ما عدا أربعة منهم . ففي المفهوم الرمزي ، فإن سيترن يمثل الزمان الذي لا يبقى ولا يذر . أما الأربعة الذين نجوا من سطوة الدهر فهم الإله Jove والذي يمثل عنصر النار ، وزوجته Juno التي تمثل عنصر الهواء ، والإله Neptune الذي يمثل عنصر الماء ، في حين يمثل الرابع Pluto عنصر التراب . فالمعنى الباطني هنا أن الزمن لا يبقى سوى العناصر الأربعة هذه . ويسوق بوكاشيو أمثلة أخرى يفسرها تفسيراً مجازياً رمزياً ، ليتوصل إلى «إثبات» رأيه من أن الشعر واللاهوت هما وجهان لشيء واحد . فاللاهوت ، كما يقول ، «هو شعر الله» ، أما «الطبيعة» فهي «كتاب الله» . ولا ينسى بوكاشيو الفلسفة التي يتكئ عليها أيضاً لدعم وجهة نظره هذه ، إذ يقول :

إني أضع ثقتي الكاملة في [ما يقول] أرسطو ، وهو الحجة الممتازة التي لا تجارى في كل أمر وشأن هام ، حيث يؤكد أن الشعراء كانوا أول من كتب اللاهوت .

يشير بوكاشيو في هذا الاقتباس إلى الفصل الثالث من الكتاب الثالث من عمل أرسطو الفلسفي المعروف بالميتافيزيقيا حيث يذكر أرسطو أن الشعراء «قد سبقوا غيرهم في الكلام عن الآلهة» . وهذا ما يذكره أفلاطون أيضاً في **الجمهورية** ، حيث يتهم الشعراء بالإساءة إلى الآلهة وتصويرها بطريقة غير مستحبة ، وهو الأمر الذي أدى به إلى منعهم من دخول مدينته الفاضلة .

إن ما يقوله بوكاشيو عن الأدب ينسجم تماماً مع ما قاله دانتي وآباء الكنيسة الكاثوليكية والفلاسفة المدرسيون .



. . . .

يأتي برنامج مكتبة الأسرة الأردنية، بهدف توفير طبعة شعبية زهيدة الثمن، تكون في متناول يد الأسرة الأردنية في كل بيت.

ويهدف هذا البرنامج إلى تعميم الثقافة والمعرفة، وربط الأجيال بالتراث الثقافي والحضاري للأمة، والتواصل مع الثقافات الإنسانية.

إن الكتاب الجيد هو سفر باتجاه الذات ومعرفتها ومعرفة الآخر وهو ومضة لإضاءة عصرنا هذا، من أجل إنجاز رسالتنا التنويرية، القائمة على مشروع الدولة الأردنية منذ انطلاقة الثورة العربية الكبرى ومشروعها النهضوي.

لقد تباينت إصدارات هذه السلسلة في موضوعاتها، ومضامينها، واتجاهاتها، ورؤاها آملين أن تقدم للقارئ زادًا معرفيًا متكاملاً، وتلبي رغبات وحاجات مختلف الشرائح الاجتماعية.

. . . .




9 789923 590188

هاتف: 5696218 962 + فاكس: 5691640 962 + ص.ب: 6140 عمان - الاردن
E-mail:info@culture.gov.jo website:www.culture.gov.jo

الكتاب متوفر على منصة الكتبا
https://alkutba.gov.jo

السعر: (٣٥) قرشاً